الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية



بنية خطاب المرأة في أعمال كوليت خوري الإبداعية، في ضوء الدراسات المقارنة

((رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها))

إعـــداد الطالبـة

سلوى عدنان الحصني

إشـــراف

الأستاذ الدكتور: **راتب سكر**

عميد كلية الآداب الثانية في جامعة البعث

٢٠٠٩-٢٠١٠م

١٤٣٠-١٤٣١ هـ

الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية



أشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامـت بـه المرشـحة سلوى عدنان الحصني تحت إشراف الأستاذ الدكتور راتب سـكر عميـد كليـة الآداب الثانية بجامعة البعث .

وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص .

التاريخ : ٢٠٠٩/٩/٢٨

المرشحة :	*المشرف على الدراسة :*
سلوى عدنان الحصني	**الأستاذ الدكتور : راتب سكر**

CERTIFICATE

I herby certify that the work described in this thesis is the result of the project conducted by the candidated " Salwa " Hossnei under the supervision of Prof . D Rateb sakkar , All Reference to any works in this are is fully acknowledge in the text .

Date : 28/9/2009

Supervisor	*candidate*
Prof . Dr Rateb Sukkar	**Salwa Al Houssnei**

الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تصريح

أصرّح بأنّ هذا البحث (بنية خطاب المرأة في أعمال كوليت خـوري الإبداعيـة فـي ضوء الدراسات المقارنة) لم يسبق أن قُبل للحصول على أيّة شهادة ، ولا هـو مقـدّم حالياً للحصول على شهادة أخرى .

المرشحة
سلوى عدنان الحصني

DECLARATION

I herby declares that this dissertation has not been submitted to gain any degree .

The Candidate
Salwa Al Houssnei

الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في شـعبة الدراسـات الأدبية بقسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث .

المرشحة
سلوى الحصني

This degree is submitted in fulfilment of the requirements for the degree of masters in literary studing , to the fuctulty of Arts and Humanities , Al Baath University .

Candidate
Salwa Al Houssnei

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٠١٠/٢/٩

ومنحت درجة قدرها : ٦٧ % بتقدير : جيد

وتألفت لجنة الحكم من الأساتذة :

١- أ . د . عبد النبي اصطيف رئيساً

٢- أ . د . مروان غصب عضواً

٣- أ . د . راتب سكر مشرفاً وعضواً

إهداء خاص

إلى الشاعر الكبير عبد القادر الحصني..

وإلى عالمه الجميل أهدي هذا العمل المتواضع

سلوى

إهداء أول ....

إلى السيدة الأديبة **كوليت خوري** . . .

التي قدَّمت لي كل مساندة ودعم وتشجيع

تقديراً . . . واحتراماً . . . ومحبّة . . . .

شكر وتذكر

إلى تفاصيل مينائي المتروك جامعتي الحبيبة ، يثور اليوم حنيني فأطفئه بالتذكر والشكران ...

تذكر من قاسمني قاعات الدرس والبحث والاستقصاء من رفاق ... كانت الحياة ترتسم في خلد كل واحد منا صوراً من الممكن والمتخيل ... نمخر معاً فسحة المستقبل بأشرعة تعبر بنا بحاراً ساجية حيناً ... صاخبة معظم الأحيان ... ! حتى إذا ماران قنوط حزين ، لُذْنَا بكوى لم تكن يوماً موصدة ... فالجدية والأمل المستمدان من أساتذتنا الأكارم كانا يرداننا إلى مواقع الخطا الواثقة وإلى مرافئ الأمان والثبات والإيمان ...

إليهم أساتذتنا جميعاً أتوجه بالشكر والعرفان لكل ما بذلوه من دأب وإيثار لصقل مداركنا وتجاربنا وتسليمنا السلاح الكنز الذي به تنفتح أمامنا أبواب العمل الجاد المخلص ، وأبواب اليقين المقنع بأنّ الشهادة مسؤولية لا ترف ، وبأنّها واجب يحتم على حاملها أن يواصل البحث عن الجديد المبدع النافع .

وأخص بالشكر أستاذي المشرف :

الأستاذ الدكتور : راتب سكر

الذي لم أغب عن عينه واهتمامه ، والذي دعمني ووجهني إلى مواقع حقيقية ومساقط توازن وإتقان .

عسى الله أن يوفقهم جميعاً ليكونوا أبداً هداة الأجيال بعدنا ... وأن يوفقني لأكون أهلاً بعطائهم ، وإنساناً حقاً بعطائي المنتظر وبنائي الواعد ...

سلوى عدنان الحصني



إذ أحاول الهروب من كل الصيغ السائدة في إهداء الرسائل الجامعية لأتوجه مباشرة إلى الحياة . . الجذر . . أضع بين يديها حصيلة حصادي الصغير هدية متواضعة . . أراني أعود من حيث هربت إلى الصيغ ذاتها . . . وإلى أناس الحياة ذاتهم . . . عندما أجد أن الحياة ما هي إلا قلوب هؤلاء تحاصرني بالعطر والحب والعطاء . . . بالنور والرجاء . . كرتل ملائكة حارسة . . وقوافل نجوم هادية . . وابتهال صلاة صافية . . . ونهر عيون رانية . . .

* قلبا **أمي وأبي** السخيان كمطر . . الغاديان كتميمة . . الدافئان كسلام . . . الظليلان كشجر . . .

* قلوب **أخي وأختي** . . .

شركاء مسيرتي ورحلتي . . عرقي ودعتي . . دمعتي وضحكتي . . .

* قلوب **رفاقي** في الركب . . الذين لولاهم لضاقت مسافة الحب . . . وجفّ ماء القلب . . .

* * قلوب من أسكنهم ويسكنوني . . مَنْ أنا لهم ولدٌ من غير أن يلدوني . . من قطرات فكرهم وقلبهم سقوني . . مَنْ بوهج صلاتهم دثروني . . وبدفء حبّهم أحاطوني ورعوني . . لن يبوح بأسمائهم قلمي ما داموا بعضي وعيوني . . .

محتوى البحث

المقدمــة

أولاً: مسوغات البحث :

لماذا وقع اختياري على روايات كوليت خوري ؟ وما القيمة التي تمتلكها هذه الروايات لتشكل موضوعاً متميزا للدراسة الأدبية المقارنة ؟ ما هو الخطاب ؟ ما الفرق بين الخطاب والنص ؟ وهل الخطاب الروائي يعني النص الروائي ؟ أم أن الخطاب مصطلح له مفاهيمه التي تفيد في تحديده ، وتفهم أدواته .

ينطلق البحث في البداية من تحديد مفهوم " الخطاب " الذي " يستمد قيمته النظرية، وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهناً في مجال النقد الأدبي الحديث في نقطة تقاطع / تلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل ، والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاماً مغلقاً لا يحيل إلا على نفسه. [1]

حيث تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام، فاللغة عموماً نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجـاز لغـوي فـردي يتوجه به المتكلم إلى شخص يدعى المخاطب، ومن هنا تولد مصطلح الخطـاب، بوصفه رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها ، فالخطاب مظهر نحوي يتم من خلاله إرسال القصة ، ونقف فيه عند حدود الراوي والمروي له ، أما النص فهو مظهر دلالي يتم عبره إنتاج المعنى من لدن المتلقي ، فهو مـا يتعامل معه القارئ .

لقد ركزت أكثر مناهج النصوص الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين في الوطن العربي عنايتها على دراسة محيط الخطاب وأسبابه الخارجية ، وهـي لـم تقتصر على تحليل النصوص القديمة فحسب، وإنما كانـت تسـعى إلـى تحليـل النصوص الحديثة بالمنهجية الكلاسيكية نفسها .

---

[1] - شرشار ، عبد القادر (٢٠٠٦) : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ص ١١ .

إنّ " النتائج التي حققتها هذه الدراسات، والمناهج في تفسير النصوص الأدبية وتحليلها في ضوء سياقاتها المختلفة : الاجتماعية والتاريخية والدينية ، لا تخرج عادة على التفسير التعليلي، ومحاولة البحث عن الأصول التي انبثقت عنها النصوص الإبداعية ، دون مقاربة النص ذاته، ولذلك عجزت عن تحليل بنيات الأثر الأدبي ودلالاته العميقة، واكتفت في اغلب الأحيان بوصف المظهر السطحي، وملابساته التاريخية والسياسية " (١).

وهنا يبدو عجز هذه الاتجاهات في مقاربة الخاصية الأدبية ، وتفكيك عناصره الداخلية الدالة على فرادتها ، والتي لا تخضع ـ في كل الحالات ـ إلى الظروف الخارجية المحيطة بالعمل الأدبي .

" تقف اتجاهات الخطاب النقدي الحديث عند الدوال الشكلية الأساس التي تلعب دور المنتج للنص الأدبي بين الاختبارات اللسانية ،والمحددات السيميائية ،بما يؤدي إلى وضع الكتابة في إطار الأدبية ، ويساعد على استخلاص القيمة بالدرجة الأولى" (٢).

كما تنظر إلى النص الأدبي لا كمرجع انعكاسي لأدبية خارجية ، ولكن " كمجال يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقة مع المدلولات ثم مقدرة هذه الأخيرة ، انطلاقاً من أسس لسانية باتت معروفة ،على توظيف وصياغة الدوال " (٣) .

ومن شأن هذه النظرة النقدية الحداثية ، تحويل مادة الأدب إلى حقل مستقل له عناصر واقعه الذاتية ، لذلك فلابد من رصد هذه العناصر وتفكيكها وتحديد البنيات، التي تؤلف النص وتعيّن السنن التي تقوم عليها في علاقاتها وتنظيمها.

إن اختياري روايات كوليت خوري يأخذ بالحسبان ما يأتي : أهميتها في التحليل النقدي المناسب للعمل الأدبي المدروس ، فخطاب كوليت خوري الروائي، خطاب متميز شكلاً ومضموناً ، وبما أن مضامين خطاب كوليت وغيرها من

---

[١] - شرشار ، عبد القادر : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص ٥ .

[٢] - تودروف ، تزفيتان ، رولان بارت ، وأمبرتو أكسو ، ومارك أنجينو (١٩٨٩) : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم : أحمد المدني ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ص ٥ من المقدمة .

[٣] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

الأديبات قد أُشْبِعَتْ بحثاً ودرساً ونقداً ؛ فإنني سوف أهتم بدراسة بنية الخطاب عند كوليت ، الذي يتناول الوقوف عند شكل الخطاب ، وشعرية النص الروائي ، لأتوصل إلى نتيجة مهمة وهي أن خطاب كوليت شكّلَ انعطافاً متميزاً في تاريخ الرواية النسائية السورية ، فقد تحولت الرواية على يد كوليت إلى رواية ناضجة مكتملة العناصر ، استعارت الكثير من تقنياتها من الرواية الحديثة ، ورواية تيار الوعي التي اعتمدت أسلوب " تيار الوعي " المرادف للتجربة العقلية والنفسية كيفية وماهية على مستوى الكلام أي قبل أن تصبح في نطاق الوعي ، وكشفت عن أعماق الإنسان قبل أن تتدخل رقابته العقلية ، وبذلك أصبحت الرواية تقوم على المنطق الداخلي ، لا على التسلسل الزمني ، ونتيجة لذلك تم هدم البناء التقليدي للرواية .

لذلك كان علي قبل أن أبدأ بكتابة هذا البحث أن أقرأ روايات كوليت قراءات متعددة ومتباينة ، وما كتب حولها من دراسات نقدية مما تيسر لي جمعه من كتب نقدية ، تتناول أعمال كوليت بالدرس والنقد والتحليل ، ومن صحف ومجلات عربية وأجنبية ، والرجوع إلى أرشيف الكاتبة الضخم ، فتجمعت لديّ أفكار شتى رتبتها في أنساق معرفية مناسبة ، وتوصلت إلى طريقة عرضها عن طريق تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

مخطط البحث

* المقدمة

الفصل الأول

أولاً : تحديد المفهومات الأساسية :

أ- النقد التطبيقي المقارن

ب- مفهوم الخطاب

ج- إشكالية النص والخطاب

د – الخطاب في الرواية

ثانياً : التعريف بالأديبة كوليت خوري :

أ- نشأة كوليت خوري

ب- بيئتها ومكوناتها الثقافية

ج – نتاجها الإبداعي

ثالثاً : المرأة والإبداع :

أ- القصة النفسية وتصوير العالم الداخلي للشخصيات لدى كل من:

١"- فرجينيا وولف

٢"- فرانسواز ساجان

٣"- ألبرتو مورافيا

ب- كوليت خوري وانشغالها بتحديث تقنيات الرواية النسائية

الفصل الثاني: الرؤية السردية

أولاً : أ- المصطلح نقدياً

ب- مظاهر الرؤية السردية

ثانياً : الرؤية السردية الداخلية

١- السارد بضمير الـ (أنا)

٢- السارد بضمير الـ (أنا) والتعبير عن أفكار الذات ومشاعرها

آ- الذاكرة

ب- الخيال الذهني التصويري الشارح

ج- مناجاة النفس

د – الحواس

٣- السارد بضمير الـ (أنا) مجرد شاهد

٤- السارد يصاحب الشخصيات

آ- الخطاب المباشر

ب- الخطاب المباشر الحر

٥- معرفة السارد = معرفة الشخصية المحورية

٢"- تقنية الاستباق في روايات كوليت خوري

٣"- تقنية الاستباق في روايات مسزدالوي ، هل تحبين براهمز ، الاحتقار

ج- الإيقاع السردي

١"- المشهد

٢"- الوقفة

٣"- التلخيص

٤"- القفزة

د- التواتر

١"- التواتر الفردي

٢"- التواتر التكراري

٣"- التواتر التكراري المتشابه

هـ - نتائج عامة

و – خاتمة البحث

المصادر والمراجع

يحاول هذا الفصل دراسة البنية الزمانية في خطاب كوليت خوري الروائي ، وتحليلها ، ومقارنتها بالبنية الزمانية في خطاب كل من (فرجينيا وولف ، فرانسواز ساجان ، ألبرتومورافيا) في روايات " مسزدالوي " ، " هل تحبين براهمز " ، " الاحتقار " ، واستخلاص سمات هذه البنية .

- الخاتمة : تكثف وتلخص أهم ما توصلت إليه من نتائج في هذا البحث .

وتجدر الإشارة إلى أن إنجاز هذا البحث لم يكن بالأمر اليسير فقد واجهت صعوبات جمة تتجسد في إشكالية المصطلح " الخطاب " ، فالخطاب مفهوم حديث نسبياً ، وتحديده من الأمور المستعصية نظراً للتطور الذي حصل في علم اللسانيات ، والتحولات السريعة التي عرفتها معظم النظريات التي تندرج تحته ، فقد التبس مفهوم الخطاب ، واختلط بغيره من المصطلحات ، وبخاصة مصطلح

النص ، لأن هذه المصطلحات ظلت تلازمه في المعنى ، وترادفه في الاستعمال ، كما أن توظيفه في البحوث النقدية المعاصرة عرف ارتباكاً كبيراً.

إن التمييز بين النص والخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، يطرح أسئلة كثيرة ، نظراً لتعدد الآراء واختلافها ، وكثرة التصورات و تضاربها ، مما يجعل البحث أمام صعوبة تأطيرها وفرزها ، وبالتالي تحليلها .

ولعلّ المنهج الأدبي يفرضه الأثر الأدبي ولا يكون منهجاً جاهزاً مسبقاً ، لذلك فإن ظروف هذا البحث ومعطياته فرضت اختيار المنهج الوصفي الآني الذي يركز في تحليله الظواهر على جملة علاقاتها وأبنيتها المتراكبة وانتظامها في نسق ديناميكي ؛ بيد أن هذا المحور الآني هو الذي يسمح لنا بتحليل الأبنية المدروسة مفترضاً - ولو بطريقة معملية - ثباتها في لحظة محددة حتى يتمكن من الكشف عن مستوياتها ومعاملاتها الثابتة والمتغيرة ، وقد يبرز السياقات التي تنتجها وطريقة تكيفها معها من منظور علمي صحيح ، يبعد بالنقد الأدبي عن إصدار حكم القيمة ، ليضع مكانها أحكام الواقع المتمثلة في النصوص الأدبية المدروسة ذاتها وقوانينها المتغيرة .

ووفقاً لهذا المفهوم النقدي للأدب المقارن اليوم ، يتبنى البحث " المنهج البنائي المقارن " بهدف الكشف عن شعرية النص الروائي عند " كوليت ، وفرجينياوولف، وفرانسواز ساجان ، وألبرتو مورافيا " ، من خلال دراسة مقارنة تتناول مستويات البنية السردية في الروايات المدروسة ، وتحديد وظائفها الدلالية داخل البنية العامة للنص الروائي للكتاب الثلاثة.

الفصل الأول

أولاً : تحديد المفهومات الأساسية :

أ- النقد التطبيقي المقارن

ب- مفهوم الخطاب

ج- إشكالية النص والخطاب

د – الخطاب في الرواية

ثانياً : التعريف بالأديبة كوليت خوري :

أ- نشأة كوليت خوري

ب- بيئتها ومكوناتها الثقافية

ج – نتاجها الإبداعي

ثالثاً : المرأة والإبداع :

أ- القصة النفسية وتصوير العالم الداخلي للشخصيات لدى كل من:

١"- فرجينيا وولف

٢"- فرانسواز ساجان

٣"- ألبرتو مورافيا

ب- كوليت خوري وانشغالها بتحديث تقنيات الرواية النسائية

أولاً – تحديد المفهومات الأساسية :

آ- النقد التطبيقي المقارن :

لم يهتم النّقاد اهتماماً كبيـراً بالشّـكل ، فقـد تـأخّرت المدرسـة الشّـكلية (Formal school) في الظهور ، ولم تكن متبلورة في الآداب القديمـة ، وكـان دعاتها هم الفلاسفة وعلماء الجمال أو الأدباء في المجتمعات المتطورة " ولقد بدأت أعمال الشّكلانيين الرّوس في شتاء (١٩١٤ – ١٩٤٥) عنـدما أسـس بعـض الطّلاب الحلقة اللّغوية في موسكو ، تحت رعاية أكاديمية العلوم ، ونادوا بتشـجيع البحوث اللّغوية والشّعرية . ولقد أخذوا صفة رسمية خاصة منذ تأسيس " جمعيـة دراسة اللّغة الشّعريّة " (Opoiaz) عام (١٩١٧) . حيث اعتبر النّص الأدبي في المرحلة الأولى ، التي سيطر عليها شكلومسكي شيئاً مستقلاً عن موقـف القـارئ ومعزولاً عن سياق التّاريخ الأدبي الذي هو جزء منه " [١] .

ركز النقاد الشّكلانيون (Formalist critic) في دراساتهم الأعمـال الأدبيـة بشكل عام على " الجانب الشّكلي والتّركيب البنـائي الـدّاخلي ، لأنّهـم أرادوا أن يجعلوا النّقد الأدبي بعيداً عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي تحتكر البحـث فيه، لاسيما علم الاجتماع ، وعلم النّفس . لقد كان هدف هؤلاء أن يبحثـوا فـي الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً بالفعل ولخصوا هذه الخصائص تحت مسمى واحد سموه الأدبية " [٢] وقد دفعهم التّركيز على الأدبيّة إلى " الدّراسـة المحايثـة للنّصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقاتها مع ما هو خـارجي عنهـا كحيـاة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي " [٣] وليس معنى هذا أن الشّكلانيين كانوا يعدّون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة له بالأدب ، ولكـنّهم

---

[١] - بيشوا ، كلود وبيير برونيل وأندريه ميشيل روسو (١٩٩٦) : ما الأدب المقارن ؟ ، ترجمة : غسان السيد ، ط١ ، منشورات دار علاء الدين – دمشق ، ص١٢١-١٢٢ .

[٢] - لحمداني ، حميد (١٩٩٣) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي– بيروت ، الدار البيضاء ، ص٥ .

[٣] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

عدّوا البحث في هذا الميدان بعيداً عن اختصاصهم كنقاد لـلأدب ، ولقـد اسـتفاد البنائيّون المعاصرون كثيراً من أبحاث الشّكلانيين وأخذوا " مستعينين فـي ذلـك بالمبادئ اللّسانية السوسورية التي تميز بين الكـلام واللّغـة – بمبـدأ الدّراسـة التّزامنية... للنّص الأدبي ، أي تحليله في سكونيته بغض النّظـر عـن علاقتـه بصاحبه أو بالوسط الذي برز فيه (١) " .

كما أخذت الشّكلانيّة (Formlist) تضم عموماً " كل نقد يتسم " بـالتّطبيق " وتركّز على الوحدة المتجانسة للصّنعة الفنيّة ، وكذلك علـى أهميّـة الأسـلوب ، وتستبعد علاقات العمل " الفنّي " بالحياة ، كما تقلّل من أهميّة نظريّات المحاكـاة ، ومن أهمية كل فكرة ترى أنّ قيمة الفن العليا تكمن في أمانـة تصـويره العـالم الخارجي أو الواقعي . كما ترفض الشّكلانيّة الفصل بين الشّكل والمحتوى وتقـول بالوحدة العضويّة بينهما . والنّقد الجديد يتبنى كل هذه التّوجهات ، بل إنّـه يـرى الشّكل هو المحتوى المتحقّق ويصرّ ممارسوه ومنظّروه على تفوّق اللّغة الأدبيّـة على لغة العلم واللّغة الحياتيّة والمؤسساتية " (٢) . لقد كان هاجس النّقاد الجدد هـو الذي دفع القارئ إلى اكتشاف " كيف " يعني العمل الأدبي لا ماذا يعني .

لقد قدّم النّقد الجديد (New criticism) إنجازاً باهراً للنّقد الأدبي كتخصـص ودراسة منتظمة منظمة ، وهكذا تعتمد العمليّة النقديّة لدى مدرسة النّقـد الجديـد الأنجلو ساكسونية (New criticism) على " ركنين أساسـيين همـا : التّحليـل والمقارنة . فالتّحليل يهدف إلى التّوصل إلى التّصور النّقدي الصّائب ، أما المقارنة فضروريّة لأنّ قيمة الشّاعر إنما تتمثّل في تقديرها لوضعه بالنّسبة إلى من سـبقه من الشّعراء . والأساس المهم الذي تستند عليه المدرسة بعد ذلك ، هـو الـنّص الشّعري نفسه " (٣) .

---

[١] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص ٦ .

[٢] - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي (٢٠٠٢) : دليل الناقد الأدبي ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ، ص٣١٢ .

[٣] - بعلي ، حفناوي (إبريل ، يونيو / ٢٠٠٧) : آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوار سعيد ، مجلّة عالم الفكر – الكويت ، العدد (٤) ، المجلد (٣٥) ، ص٨ .

يرى الباحث عبده عبود في كتابه (الأدب المقارن) نقلاً عن دوي فوكيما[*] أن " مفهوم الأدبية بالشكل الذي طرحه رومان جاكبسون (١٩٢١) وقد توسع فيه جورج لوتمان ليصبح تصوراً (conception) عاماً للأدب ، يوفّر بـؤرة عمـل موحّدة لحقلنا المعرفي ، وفي الواقع إنّ هذه المستجدّات الحديثـة بالغـة الأهميّـة بالنّسبة للأدب المقارن " [١] .

إنّ الأدب هو مجموعة من النصوص الإبداعية التي تحتاج إلى من يبرز شعريتها، لذلك فالنظرية الأدبية تستطيع أن تقدم خدمات جليلة للأدب المقارن بشكل خاص .

لقد وجدت " بدايات الأدب المقارن ضالّتها في المدرسة الشّكليّة أو (Formlisim) حيث النّظام النّقدي يتبع النّظام " الضمني " خاصاً بالنّص (Text) وأيضاً شـكل ذلك النّص " its form " وكذلك البنيويّة " Structuralism " وما بعدها من تفكيكية " Deconstructionism " أي إنّ المـداخل التقنيـة واللغويّـة والبلاغـة حوّلـت النّصوص الأدبيّة في مضمار الأدب المقارن إلى أشـكال أدبيّـة تـتم مقارنتهـا وموازنتها " [٢] ، وبذلك فإن الأدب المقارن بوصفه علماً مستقلاً بات في حاجـة ملحة إلى مساندة من قبل المناهج النقدية الحديثة ليصبح أكثر منهجية وعلمية فـي دراسة النصوص الأدبية باعتبار أنّ الأدب هو " فوق لغـوي (Supra – lingual) أي إنه غير محصور بلغة واحدة : إن نظم رمـوز الأدب لا تعتـرف بالحـدود اللّغوية " [٣] فبحوث الأدب المقارن أثبتت تأثر الآداب العالمية بعضـها بـبعض ، فالنّاحية الشّكليّة تجد سبيلها للخروج " من نطاق الأدب القومي والتّأثير في الآداب الأخرى " [٤] فـ " التّعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ في معظم اللّغات ، فالأدب المقارن لا يُعنى بما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب ، بل يُعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبيّة ، وبالقوالب العامّة التي هي من وسائل العرض الفنيّـة والتّيّـارات الفكريّة ، وهذا كله مما يجد سبيله إلى القلوب في مختلف اللّغـات " [٥] ذلـك لأنّ

---

* - دوي فوكيما : رئيس الرابطة الدوّلية للأدب المقارن – جامعة أوترشت .

[١] - عبود ، عبده (١٩٩٢) : الأدب المقارن ، مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، منشورات جامعة البعث – حمص ، ص١٠٠ .

[٢] - هيكل ، عزة (٢٠٠٤) في الأدب المقارن (تطبيقات نقدية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص ١٧.

[٣] - عبود ، عبده : الأدب المقارن ، مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، ص ١٠١ .

[٤] - الشوباشي، محمد مفيد (١٩٦٨) : رحلة الأدب العربي إلى أوروبا ، دار المعارف – مصر ، ص ١٠٤.

[٥] - محمد غنيمي هلال (١٩٨٧) : الأدب المقارن ، ط٩ ، دار العودة – بيروت ، ص ٧.

الأدب المقارن هو " الفن المنهجي الذي يبحث عن علاقـات التّماثـل والقرابـة والتّأثير ، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفيّة والتّعبيريّة الأخـرى ، أو تقريـب الأعمال والنّصوص الأدبيّة من بعضها ، بعيدة كانت في الزّمن أو في الفضـاء ، شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة أو ثقافات مختلفة ، وإن كانت جزءاً من تراث واحد ، وذلك من أجل وصفها وفهمها وتذوقها بشكل أفضل " [١] .

وهكذا فالمقارن ينبغي – إذن – أن يكون ناقداً للأدب ، لا تقتصـر وظيفتـه على مجرد المقارنة بين نصوص من آداب مختلفة ، بل لابد أن يعمل على تحليل النصوص ودراسة تراكيبها وأبنيتها ، وهذا ما ذهب إليـه Roger Flower فـي قوله: " إن المقارنة والتّحليل يمثّلان الأدوات الرئيسـيّة للنّاقـد " [٢] فالمقـارن – إذن – أصبح ناقداً يقع على عاتقه إعادة خلق النص الإبداعي ، وتقديمه كشيء جديد بما يضفي عليه من ثقافته الواسعة وعلمه الغزير .

وهكذا فإنّ مهمّة النّقد التّطبيقي المقارن " الشّرح والتّفسـير والمقارنـة وإصـدار الأحكـام ، أي نـوع مـن الوسـاطة بـين فعاليّـة الخلـق الأدبـي وفعاليّـة التذّوق " [٣] وتحديد سبب أدبية الأثر الأدبي ، وبعبارة أخرى فإن علـى البحـث الأدبي المقارن أن ينطلق من " مفهوم الأدب الذي تنطلق منه مدرسة " النّقد الجديد " الذي يعتبر ويلك علماً من أعلامها البارزين ، أي إنّ العمل الفنّـي " بنيـة ذات طبقات من الرّموز والمعاني المستقلّة تمام الاستقلال عن المعطيات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف ، ولذا فهي مستقلّة عن المؤثّرات التي قد تكون تشـكّلت في ذهنـه " [٤] . وبـذلك يكـون دور المـنهج المقـارن فـي النّقـد الجديـد (New criticism) " تحليل العمل الأدبي في ضوء عملية المقارنة من أجل تحديد نقاط التّشابه أو التقارب من خلال البناء الفنّي للعمل الأدبي [٥] .

---

١ - بيشوا ، كلود وبيير برونيل وأندريه ميشيل روسو : ما الأدب المقارن ، ص١٧٢ .

٢ - Flowler , Roger (1991) : Adictionary of Modern critical termes London & New York p.35.

٣ - الخطيب ، حسام (١٩٧٥) : تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ، منشورات جامعة دمشق ، ص٣٦٩ .

٤ - عبود ، عبده : الأدب المقارن ، مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، ص٤٣ .

٥ - بيشوا ، كلود وبييربرونيل وأندريه ميشيل روسو ، ما الأدب المقارن ، ص ١٧٣ .

إن الأدب المقارن الذي حصر مجال بحثه في دراسة المصـادر والتـأثيرات ووسائل انتقال الأفكار وحياة المؤلف قد غدا بلا جدوى ، لذلك لابد أن يتبع سبيلاً آخر للخروج من هذا المأزق ، وتوسيع ميادين عمله إلى وصف الأعمال الإبداعية وتفسيرها وتقويمها .

إنّ انصراف الدّارس المقارن إلى " تتبع وجوه الائتلاف والاختلاف بين الأعمـال ليدلل على الصّلات الدّاخلية القائمة بين النّصوص المدروسة التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة يؤدّي إلى التركيز على جزئيّات هذه النّصوص ، ربما تكون عديمة القيمة من النّاحية الفنيّة ، ولا تؤدي أي دور حيوي في تأسيس ما يمكـن دعوتـه بأدبيّة الأدب " [1] .

لذلك سوف أتبنى في هذا البحث نظرية رينيه ويلك لأن السّمات التـي أريـد رصدها في الأعمال موضوع هذه الدّراسة تتعلّق بالشّكل والبناء ، ومن هنا وفـي ضوء الالتزام بالدّراسة النّقدية التّطبيقية سوف أستخدم المنهج البنائي هذا المـنهج الذي يُسمى " المنهج الداخلي intrinsinc method في مقابـل المـنهج الخـارجي Extrinsinc method ووصف الأول بأنه أدبي Literary أما الثاني فهو منهج غير أدبي Extra literary " [2] ويهتم المنهج الخارجي بقضايا خارج نطاق النص الأدبي كحياة مؤلفه وبيئته ومجتمعه . أما المنهج الدّاخلي " فيتعامل مع النّصوص الأدبيّة تعاملاً مباشراً على أنّها وحدة متكاملة مستقلّة عن كاتبهـا لهـا كيانهـا ولغتهـا ونوعيتها الخاصّة ، ولابدّ من اسـتخدام وسـائل معيّنـة وأدوات خاصّـة لفهـم خصوصيّة النّص الأدبي لتحليل مقوّماته وعناصره " [3] .

ووفقاً لهذا المفهوم النقدي للأدب المقارن ، يتبنى البحث المنهج البنائي بهدف الكشف عن شعريّة النّص الرّوائي عند كوليت خوري وفرجينيا وولف وفرانسواز

---

[1] - اصطيف ، عبد النبي (حزيران / ٢٠٠٥) : مدارس الأدب المقارن : المدرسة الفرنسية التقليدية ونقدها، مجلة المعرفة ، العدد (٥٠١) ، ص ٨٥-٨٦ .

٢ - قاسم ، سيزا (٢٠٠٤) : بناء الرواية ، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع ، مطابع الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ، ص ١٧- ١٨ .

[3] - المرجع السابق ، ص١٨ .

ساغان وألبرتو مورافيا ، من خلال دراسة مقارنة تتناول مستويات البنية السّرديّة في الرّوايات المدروسة ، وتحديد وظائفها الدّلالية داخـل البنيـة العامّـة للـنّص الرّوائي للكتاب السابقين ، انطلاقاً من رؤية الناقد إدوار سعيد التي نقلها الباحـث حفناوي بعلي في مقالته (آفاق الأدب المقارن العالمية في تصـور الناقـد إدوار سعيد) الذي رأى أن النّص الأدبي أو الأدب ما هو إلاّ " عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثّقافة المترامية الحدود ، والقائمة على تعدديّة حواريّة هائلة ، من حيث التّنوع في الأشكال والروافد والأنواع ، من حيـث الانفتـاح والمرونـة والقابلية على التّفاعل والتّثاقف " [1] ، فالأدب ثمرة شجرة الإنسانية جمعاء يقطف منها البشر على اختلاف مشاربهم وأطيافهم ، فلا يقتصر على أمة دون سـواها ، وهذا ما ذهب إليه د . رجا عبد المنعم جبر في كتابه (في الأدب المقارن : دراسة في المصادر والتأثيرات) حين قال : " الثقافة والعلوم والآداب لا تعرف التميّـز بشرق أو غرب ، ولا تقبل الانحصار في أمّة أو الاقتصار عليها، فكل أمم العـالم من هذه النّاحية يرتبط بعضها ببعض ويقتبس بعضها من بعض" [2] فـ " الروائع التي بقيت وقتاً طويلاً ملكاً لشعب واحد تصبح الآن متـوفرة للعـالم" [3] والأدب الحي هو الأدب الذي ينفتح على المؤثرات جميعها ، ويتغـذى بالجديـد النـافع ، وأدبنا العربي أدب حي جذوره عميقة وركائزه ثابتة ، يتقبّل كل جديد مـن غيـر تبديل في عناصر شخصيته التي لا تزحزحها المؤثرات .

---

[1] - بعلي ، حفناوي (إبريل ، يونيو / ٢٠٠٧) : آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوار سعيد ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٤) ، المجلد (٣٥) ، ص ٢٠ .

[2] - جبر ، رجا عبد المنعم (١٩٨٦) : في الأدب المقارن ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، (لثلاثة مـن الأعمال الأدبية العالمية) ، مكتبة الشباب – القاهرة ، ص ١٣٣ .

[3] - Gifford , Henry (2001) Comparative Literature Comcepts of Literature , New York , Humanities press . , P . 77 – 78.

ب – مفهوم الخطاب :

إنّ مصطلح " خطاب " اسم مشتق من مادة (خ . ط . ب) " وقع اعتمـاده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقـدي الغربـي " Discours " [1] ، ولإدراك مدلوله لابد من الرجوع إلى القرآن الكريم ومعـاجم اللغة .

ترددت مادة " خ . ط . ب " في القرآن اثنتي عشرة مرة موزّعة في اثنتـي عشرة سورة ، من ذلك ما ورد في سورة الفرقان بقوله تعـالى : ﴿ وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً ﴾ [2] ، وسورة النبأ ﴿ ربِّ السموات والأرض وما بينهما لا يملكون منه خطابا ﴾ [3] ، وسورة هود ﴿ ولا تخاطبني في الذين ظلموا ﴾ [4] ، ومـن هنـا يتحـدد المعنى اللغوي للخطاب في اتجاهات عدة :

" فهو يعني الإجابة عن شيء ما والنطق به ، أو مراجعة الكلام ، وقد قيل فـي قوله تعالى : ﴿ وفصل الخطاب ﴾ **هو الحكم بالبينة أو اليمين ، أو الفصل بين الحق والباطل ، والتمييز بين الحكم وضده ، أو الفقه في القضاء " . [5]**

ومن الملاحظ أن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من " أصل لاتيني ، وهو الاسم Discursus المشتق – بدوره – من الفعل Discurrere الذي يعني " الجري هنا وهناك " أو " الجري ذهاباً وإيّاباً " وهو فعل يتضمن معنى

---

[1] - شرشار ، عبد القادر : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص ٨ .

[2] - سورة الفرقان ، الآية ٦٣ .

[3] - سورة النبأ ، الآية ٣٧ .

[4] - سورة هود ، الآية ٣٧ .

ومن الآيات التي وردت فيها مادة (خ . ط . ب) " **قال فما خطبك يا سامري** " . طه . الآية (٩٥) .

[5] - انظر : ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل بن مكرم ، توفي ٧١١ هـ - لسان العرب ، تحقيق : أمين عبد الوهاب ، ومحمد الصاوي العبيدي ، دار إحياء التـراث العربـي ، وبيـروت ، ط٢ ، ١٤١٧ هـ ـ ، ١٩٩٧م، ج٤ ، ص ١٣٥ – والفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب ، توفي ٨١٧ هـ ـ ، القـاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٣٩٧ هـ ، ١٩٧٧ م ، ج١ ، ص ٦٣ .

التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفـوي ، وإرسـال الكـلام ، والمحادثـة الحـرة ، والارتجال " [١] .

وبذلك يتأسس مفهوم الخطاب في اللغة – سواء العربيـة أم الأجنبيـة علـى " التلفظ أو القول بين طرفين : أحدهما مُخاطِـب ، وثانيهمـا مُخاطَـب ، وقـد يتحاوران في شكل حديث حر ؛ فيقال حينئذٍ : إنهما يتخاطبان ، فـيفهم أحـدهما الآخر عن طريق البيّنة وفصل الخطاب " [٢] .

إذن " ليس هناك خطاب أحادي الجانب ، موجّه إلى ذاته ، وإنّما لابد من وجـود جانب آخر هو المتلقي الذي يعيد صياغة الخطاب ، ويحدد وجهتـه . وقـد تـمّ التركيز في الدراسات الحديثة على الجانبين المرسل والمتلقي " [٣] .

ومن هنا تولّد مصطلح الخطاب بعدّه " رسالة لغويّة يبثها المتكلّم إلى المتلقّي ، فيستقبلها ويفك رموزها " [٤] .

وهكذا تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام " فللغـة عمومـاً نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه ، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يُدعى المخاطب " [٥] .

وقد تم التمييز " بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) حيث اعْتُبِـرَت اللغـة جزءاً جوهرياً من اللسان ، وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكيـة اللسـان ، يتبنّاها المجتمع لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد ، فهي مؤسسة اجتماعيـة (Institution Sociale) حركتها التكرار والثبات . أما الكلام فهو نتاج فرد يصـدر عن وعي وإرادة ، ويتصف بالاختيار ، ويتجلّى ذلك في الحريّة التي يمتلكها الفرد في استخدامه للأنساق التعبيرية ، مستعيناً في إبـراز أفكـاره بآليـات نفسـية ،

---

[1] - حجازي ، عبد الرحمن (ستمبر / ٢٠٠٥) : مفهوم الخطاب في النظرية النقديـة المعاصـرة ، مجلـة علامات في النقد ، ج (٥٧)، م (١٥) ، ص ١٢٤ .

[2] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[3] - عزام ، محمد (١٩٩٦) : النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب) ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، ص ١٤٣ .

[4] - شرشار ، عبد القادر : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص ١١ .

[5] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

وفيزيائية ، لهذا ، فالكلام يولد خارج النظام ، وضد المؤسسة لأنّه السلوك اللفظي اليومي له طابع الفوضى والتّحرر " [1] ، كما يرى الدكتور فؤاد أبو منصور في كتابه (النقد البنيوي الحديث) نقلاً عن رولان بارت أن " اللغة منظومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم ، والكلام هو الاستخدام الخاص ، الحر للكلام. اللغة حيادية . الكلام مجال الانحياز ... وفي هذا الإطار ، اللغة مادة اجتماعيّة " [2] .

وهكذا فإن موضوع تحليل الخطاب تمثل في دراسة " العلاقة بين الذات المتكلمة (الكلام) وعمليّة إنتاج الجمل (اللّغة المنطوقة) ، أو علاقة الخطاب بالمجموعة الاجتماعية ، فاللغة هي ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم ، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للغته ، ويبدو الخطاب واقعاً وسيطاً بين اللغة والكلام ؛ فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب كحريّة نسبية ، واللّغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامّة والكونيّة: إنّ الجملة ما هي إلاّ كلام كموضع للنشاط وبرمجة الذّكاء الإنساني " [3] والخطاب ما هو إلاّ " كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أم ملفوظاً " [4]، وبهذا فإن العلاقة بين الخطاب واللغة هي علاقة تواصل لغوي بين طرفين حيث " تسعى اللسانيات إلى جعل الجملة وحدة لسانية صغرى تساهم – إلى جانب جمل أخرى – في تشكيل الخطاب ، وليس هذا سوى شكل من أشكال تمظهر اللغة والعمل على جعلها أداة للتواصل ، ولذلك يظل هذا المفهوم – في الحقل اللساني – ضيقاً لا يمتد ليشمل باقي المستويات التي يمكنها الإسهام في إنتاج هذا القول " [5] وهذا ما يبرهن على أن الخطاب – بهذا المفهوم – هو خطاب لغة وقول يرتبط

---

[1] - شرشار ، عبد القادر : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص ١٢ .

[2] - أبو منصور ، فؤاد (١٩٨٥) : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا (نصوص ، جماليات ، تطلعات) ط١ ، دار الجيل – بيروت ، ص ٢٦٦.

[3] - حجازي ، عبد الرحمن : مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة ، ص ١٢٧ .

[4] - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص١٥٥ .

[5] - حجازي ، عبد الرحمن : الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة ، ص١٢٨ .

" باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الـ دورة الكلاميـة ، وهما : المرسِل ، والمرسَل إليه " [١] .

وفي النهاية يمكننا القول إن مصطلح " الخطاب " يشير إلى " الطريقة التـي تُشكل بها الجُمل نظاماً متتابعاً تُسهم به في نسق كلّي متغاير ومتّحـد الخـواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتألّف الجمل في نظام بعينه لتشـكّل نصـاً مفـرداً ، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكّل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر مـن نص مفرد ، وقد يُوصف الخطاب بأنّه مجموعة دالّة مـن أشـكال الأداء تنتجهـا مجموعة من العلامات ، أو يوصف بأنّه مُساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراض متعيّنة " [٢] . غير أن لهذا المصطلح – " الخطاب " – مفهومـاً آخر يتجاوز المبحث اللغوي والأسلوبي المعروف بـ " تحليل الخطـاب " يتعلّـق " ببعض الاستعمالات في النقد ما بعد البنيوي خاصة في التاريخانية الجديدة ومـا يعرف بالدراسات الثقافية " [٣] ، والتي تعتمد على ما يسـميه ميشـيل فوكـو [٤] بـ " شفرات الثقافة " التي حددها ميجان الرويلي وسعد البازعي في كتابهما (دليل الناقد الأدبي) نقلاً عن ميشيل فوكو بأنها " القوانين المـؤثّرة بشـكل لا واع فـي صيرورة المجتمع ومنتجاته " [٥] ، وما يهمنا في دراسـتنا هـذه هـو مصـطلح " الخطاب " في معناه اللغوي والأسلوبي ومفهومه البنائي .

---

١ - حجازي ، عبد الرحمن : مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة ، ص١٢٨ .

٢ - المرجع السابق ، ص١٢٥ – ١٢٦ .

٣ - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص ١٥٥ .

٤ - " Michel Foucault " ولد ميشيل فوكو سنة (١٩٢٩) ، وانتقل سـنة (١٩٧٠) ، بعـد أن درس الفلسفة إلى باريس حيث اشتغل أستاذاً لتاريخ النظم الفكرية . وبقي في منصبه هذا إلى أن فارق الحياة عـام (١٩٨٤) . وفكر فوكونستشفه من مؤلفاته العديدة : المرض العقلي والسيكلواوجيا ، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، أركولوجيا المعرفة ، الكلمات والأشياء " نظام الخطاب " وقد استطاع أن يحضر لمفهوم الخطاب سياقاً دلالياً اصطلاحياً مميزاً عبر التنظير حيث لـ أكنان إنتاج الخطاب إنتاج مراقب مقيد مـن المجتمعـات قيود نابعة من شفرات الثقافة . (آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوار سـعيد ، د . حفنـاوي بعلي ، مجلة عالم الفكر ، ص ٣٦ ، العدد ٤ ، المجلد ٣٥ ، إبريل – يونيو ٢٠٠٧م) .

٥ - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص١٥٦ .

ج- إشكالية النص والخطاب :

اختلط مفهوم الخطاب والتبس بغيره من المصطلحات وبخاصة مصطلح النص " لأنها ظلت تلازمه في المعنى ، وترادفه في الاستعمال ، فهناك الكثير من النقاد والباحثين لا يميزون بين الخطاب والنص ، فهما يستعملان بالدلالة نفسها كما يظهر في كتابات جينيت وتودروف .

إن النص " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بينات ثقافية واجتماعية محددة " [1] .

بينما يشير الخطاب في معناه الأساسي إلى " كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أم ملفوظاً " [2] .

لذلك ينبغي ونحن نتحدث عن الخطاب " أن نقطّع الكلام في سياق تلفظ مفرد لكن ينبغي حين نتحدث عن نص أن نؤكد ما يصنع وحدته ، فالنص في الحقيقة كلّ وليس مجرد متتالية من الجمل " [3] .

إن الخطاب لا يعني النص، هو أشمل من النص، ولكنهما يتداخلان ويختلفان، فنصوص اللغة تُوضع عادة " كموضوع لعلم النص ، أما النصوص المنتمية إلى نظم سيميائية أخرى مثل : نظم الموسيقى والصورة والسينما ، فتصبح موضوعاً لعلم آخر هو الخطاب ، وتصنّف إلى خطاب أدبي ، وخطاب فني ، تصنيفاً يجعل الأول نصّاً والآخر ليس بنص ، وهذا يعني أن الخطاب هو الأعلى ، والنص هو " الواقع الفوري المباشر (واقع الفكر والخبرة) .. فحيث لا يوجد نص ليس هناك موضوع للاستعلام والمساءَلة والفكر " [4] .

---

[1] - يقطين ، سعيد (٢٠٠١) : انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ، ص ٣٢ .

[2] - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الروائي ، ص١٥٥ .

[3] - المناصرة ، عز الدين (٢٠٠٦) : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر – عمان ، ص ٤٦ .

[4] - تودروف ، تزفتيان (١٩٩٣) : المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) ، ترجمة فخري صالح ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ببغداد ، ص ٣٠ .

يميّز سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) [1] بين الخطاب والنص ، حيث يعد " الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة ، والنص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي " فالنص هو ما يتعامل معه القارئ ، " ففي الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له ، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ " .

إن الخطاب إجراء وتواصل يتم بين المتكلم والمخاطب ، ويحقق غاية اجتماعية ، أما النص فيأخذ أبعاداً مختلفة عن الخطاب تتجلى في علاقته بالقارئ ، والمقام الاجتماعي للتواصل ، وعندما نقارن بينهما يبرز لنا الفرق شاسعاً بين البنيوي والوظيفي .

[1] - يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، ص٣٢ .

د – الخطاب في الرواية :

لو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الرّوائيين مادة قابلة للحكي ، وحـدّدنا لهـم مسبقاً شخصياتها وأحداثها المركزيّة وزمانها وفضاءها ، لوجدناهم يقـدّمون لنـا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم ، وإن كانت القصّة التي يعـالجون واحدة .

وقد ذكر " تودروف Tzvetan Todorov " في كتابه " الشـعرية " هذه الفكرة – نقلاً عن الناقد والرّوائي الإنجليزي " هنري جيمس Henry James " – بقوله : " هناك خمسة ملايين طريقة لرواية قصّة واحدة ، بحسب الأهداف التـي نسـعى إليها [1] " فالرّوايات " لا تمتلك الشّكل نفسه ، وليس لها كذلك مظهر عام واحـد ، مثلما يحصل عادة في الأعمال العلميّة أو الدّعائية [2] " وكذلك رأى " رولان بارت Roland Barthes " في كتابه " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصـص " أنّ الشّـكل " كائن لغوي ، تنجزه اللّغة ثمّ تلغيه ، ثم تنجزه ثم تلغيه ، وهكذا دواليك مع كـل قصّة تكتب . وما كان ذلك ليكون إلاّ لأنّ الإنجاز اللّغوي لا يتناهى ، وإنّه لـ دائم دوام الحياة ، ومستمر استمرار الإنسان حيّاً ، ومعبّراً عن جديد حاجاته وتطوّرات حياته التي لا تتناهى " [3] لذلك فمن الطّبيعي ": أن تجعل البنيويّـة الوليـدة هـذا الشّكل من أوّل اهتماماتها [4] وأن تجعـل الشّـعريّة Poetics " جـل اهتمامهـا محصوراً " بالأشكال الأدبيّة ، عموماً وليس بالتفرّد الخاص لهذا العمل أو ذاك" [5] وأن يقتصر موضوعها طبقاً لنظريّة " رومان جاكبسون Roman Jakobson " في إبراز " ما يجعل من رسالة لغويّة ما عملاً فنيّاً ، أي الوظيفة الجماليّـة للّغـة أو

---

[1] - تودروف ، تزفيتان (١٩٨٧) : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ط١ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر – المغرب ، ص ١٠٨ .

[2] - المرجع السابق ، ص٨٦ .

[3] - بارت ، رولان (١٩٩٣) : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة : منذر عياشي ، ط١ ، دار الإنماء الحضاري – حلب ، ص١١ .

[4] - المرجع السابق ، ص١٢ .

[5] - فاليط ، برنار (١٩٩٢) : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ترجمة : رشيد بنجدو ، المشروع القومي للترجمة ، العدد (١٠١) ، ص٩٩ .

بتعبير آخر ، أدبيّتها " [1] فـ " استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز علـى الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّـعريّة للّغـة " [2] كـرد علـى النّظريات النّقديّة التي كادت تعادل بين الأدب ومعناه ، أو بينه وبين الأيـديولوجي فيه ، ليطرح سؤال الكيف ، أو سؤال " الأدبيّة Literariness " التي تـرى أن الأدب ليس " موضوع العلم الأدبي ، بل الأدبيّة ، أي تلك الخصائص التي تجعل من عمـل بالذّات عملاً أدبيّاً " [3] والتي أكّدت أنّنا " سنغفل خصوصيّة السّمات الأدبيّة فيمـا لـو نظرنا إلى النّص الأدبي على أنّه أداة للتّعبير أو التّمثيل . إنّ رؤية العمل الأدبي كتعبير عن شخصيّة المؤلف سيقودنا بالضرورة إلى التّاريخ والسّياسة وعلـم الاجتمـاع " [4] لذلك يجب عند دراستنا أن ننظر إلى الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً .

لقد رأى أصحاب المذهب الشّكلي ومن سار على نهجهم كالنّقاد الأمـريكيين الجدد والبنيويين الفرنسيين على خلاف " لوكاتش Georg Lukacs " – بضـرورة فصل الأدب عن السّياسة ، فحاجّوا بأنّ الفن مستقل ، واقترحوا أن يتجاهل النقـد الأدبي الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية والمضمون الفكري للعمل الأدبـي، وأن يجعل ميدان عمله تحليل الأبنية الأدبية والعلاقات الداخلية السائدة ضمنه .

" إنّ التّركيز على تقنّيات أدبيّة نوعيّة يعني إدراك عالم الكاتب بإدراك الكاتب نفسه أثناء العمل " [5] لأن " قيمة الفن تكمن في أنّه يمكننـا مـن اختبـار فنّيـة الموضوع، أمّا الموضوع ذاته فغير مهم ، فالتّقنّية ذاتها ، وليس ما " تعنيه " تحتل دائماً مكان الصّدارة المطلقة عنده " [6] .

---

[1] - فاليط ، برنار : النص الروائي (تقنيات ، ومناهج) ، ص٩٩ .

[2] - جاكبسون ، رومان (١٩٨٨) : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ط١ ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ص١١ .

[3] - جيفرسون ، آن وديفيد روبي (١٩٩٢) : النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن) ، ترجمة : سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، ص٤٢ .

[4] - المرجع السابق ، ص٣٨ .

[5] - هالبرين ، جون (١٩٨١) : نظرية الرواية (مقالات جديدة) ، ترجمة : محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، ص٥١٨ .

[6] - المرجع السابق ، ص٥١٨ – ٥١٩ .

وبما أنّ الشّعريّة ظهرت بوصفها نظريّة تُعنى بالخطاب الأدبي لذلك تتقيّد بتحليل " البنيات والتقنيّات ، تهتم بالدّراسة الشّكليّة للنّص الأدبي ، وتجد في النّص الرّوائي حيّز اشتغالها ، لأنها تعدّه بنية من الرموز تؤدي وظيفة جمالية معينة .

ولقد استطاع علماء اللسانيات أن يضعوا مرتكزاً للبحث في استقلاليّة الأدب ، والنظر إليه في تميّزه على مستوى التخيل حين جعلوا الإشارة Signal مكونة من دال ومدلول ، فجاءت الدلالة على مساحة التخاطب والدال على مستوى التصور وعزلوا ما هو نصي لساني عن مرجعيته الخارجية " وهو عزل سندته قواعد فلاديمير بروب لشعريّة الحكاية التي اختزلت الشّخصيّة في وظيفتها البنائيّة، وأقامت شعريّة الخطاب في حدود هيكل بنيته " (1) حيث تقوم محاولة بروب على فرضية عمل ، وهو وجود (الخرافة العجيبة) كمقولة متميزة بين الحكايات الشعبية ، تقوم على مكونات هي الوظائف " وهي أفعال قارة ، نوعية ، تقوم بها شخصيات متنوعة ، وذات تأثير في تطور الحبكة " (2) . وجد بروب بعد تحليله مئة خرافة روسية أن " عدد الوظائف محدود ، وأن النظام التسلسلي الذي تتجلى فيه قاراً " (3) ، ويرتكز تحليل بروب الوظيفي على الملامح القارة للخرافات ، متلافياً الملامح المتنوعة مثل الشخصيات ، ونعوتها أو حوافز الأفعال ، ومع ذلك فقد جاء في تحليله بقائمة من أنماط الشخصيات المتكررة يعتمد على مفهوم مستوى الفعل وتوزع الوظائف بين الشخصيات .

ومن المعلوم أنّ الخطاب " بنية لعناصر تقوم على الائتلاف والاختلاف، وهذه البنية هي التي تعطي لتلك العناصر طابعها البنيوي في الخطاب ، ويأتي تحليل الخطاب لتفكيك تلك البنية(Structure) لإبراز كيفيّة اشتغال مكوّنات ترابطها " (4) وهكذا يكون موضوع (بنية الخطاب الرّوائي) ليس الرّواية وإنّما الخطاب .

---

[1] - العيد ، يمنى (١٩٩٨): فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب ، دار الآداب ، ص٣٠٧ .

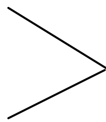
[2] - راجع بهذا الخصوص فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية ، ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ص ٧ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] - يقطين ، سعيد (١٩٨٥) : القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي ، ط١ ، سلسلة دراسات نقدية ، دار الثقافة – الدار البيضاء ، ص٨٩ .

وما الخطاب في الرّواية إلاّ " بنية مجردة مطلقة ، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة "[1] وبالتالي فهي بنية غير ثابتة المعالم من حيث الأداء ، فكل راوٍ يقدمه وفق رؤيته الخاصة فقد تكون المادة الحكائيّة واحدة ، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها .

إنّ الخطاب الرّوائي يقوم على الحكي ، لذلك يندرج ضمن ما نسميه الخطاب الحكائي ، والحكي هو " كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادّي أو روحي . وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين ، وهو يعكس غالباً فكراً محدّداً لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الرّاوي "[2] وهكذا فإنّ الحكي يبدو " كآليّة يتداخل فيها السّرد والمحكي على هذا الشّكل :



وليس السّرد إلاّ " الكيفية التي تروى بها أحداث القصة عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي : السارد ← القصة ← المسرود له "[3] .

إنّ كلّاً من القصّة ، والملحمة والرّواية يعد " غرضاً (Theme) ، وكل غرض يتألّف من وحدات غرضيّة كبرى ، وهذه أيضاً تتألّف من وحدات غرضيّة صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء ، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألّف منها الحكي . وتسمّى هذه الوحدات الصغيرة : حوافز ، وهكذا تكون كل جملة ، تتضّمن في العمق حافزاً خاصّاً بها "[4] وهكذا فإن كان الحكي مكوّناً

---

[1] - عيلان ، عمر (٢٠٠٨) : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ص ٨٥ .

[2] - يقطين ، سعيد (١٩٨٩) : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ، ص٧ .

[3] - شرشار ، عبد القادر : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص ٦٣ .

[4] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ص١٣ .

من حوافز عدّة وأنّ " بعض هذه الحوافز تكون أساسيّة بحيـث إذا سـقطت مـن الحكي تختل القصّة ، بينما بعضها الآخر لا يكون ضروريّاً بالنسبة للمتن الحكائي. فحتّى لو سقط أحدها فإنّ القصّة تبقى محتفظـة بانسـجامها ، وتسـمى الحـوافز الأولى: " حوافز مشتركة " ، أما الثّانية فيسميها " حوافز حرّة " [1] .

تمثل القصة " جانباً حكائياً من خلال الأحداث المتعاقبة التي قد تتشـابه مـع الحياة الواقعية ، كما أنها تمثل جانباً خطابياً عبر طريقة انتقالها ، فالقصة تفترض وجود راوٍ يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلقٍ ، سواء أكـان هذا الراوي حقيقياً أم افتراضياً " [2] لذلك فإنّ الحديث عن خطاب حكـائي يكـون حديثاً عامّاً ، ولكي نحدّد نوع الخطاب الحكائي بشكل أدق ، لابـد مـن إدخـال مفهومي " السّرد " (Narrative) أو " العرض " (Representation) لتوضيح الفرق بين خطابين حكائيين ؛ لذلك سنذهب مع ما قاله " سعيد يقطين " في كتابه " تحليل الخطاب الروائي " بأنّه :

" في الرّواية والمسرحيّة نجد حكياً ، لكن الحكي في الرّواية يقدّم لنا مـن خـلال " السرد " (Narration) أي إنّ هناك راوياً يتكلّف عبر السّـرد كفعـل بإرسـال الحكي ، أمّا في المسرحيّة ، فالحكي يُقدّم لنا من خلال العرض أو التّشـخيص أو التّمثيل (Representation) أي إنّ الأحداث تصلنا مباشرة عبـر الشّخصـيّات . وهي تقوم بـ " تشخيص الحكي " [3] وهكذا فإنّ الخطاب الرّوائي هـو خطـاب سردي تتوافر فيه المعايير الآتية :

" ١- الصيغة : السرد
٢- الزمن
٣- قصدية الكاتب " [4]

---

[1] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ص١٤ .
[2] - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ٨٤ .
[3] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص٤٦ – ٤٧ .
[4] - المرجع السابق ، ص٤٩ .

وهكذا فإنّ " أهم خاصّيات الخطاب الرّوائي هي أنّه سردي ، وهيمنة السّردي في هذا الخطاب تستمد أهم مقوّماتها من اشتغال الخطـاب الرّوائـي علـى القصّـة بأشخاصها وأحداثها وفضائها ... وطرائق اشتغال الخطاب بمختلف مكوّناته هـي ما تعمل السّرديات أو السيموطيقا السّرديّة بأدوات مختلفة على ضبطها ورصـدها في إطار نظري عام " [1] .

والسردية " فرع من أصل كبير هو " الشّعريّة : Poetics " العلم الذي يهدف إلـى وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب " [2] .

فـ " السّرديّة " لا تُعنى بالمتون السّرديّة ذاتها ، إنّما بكيفيّات ظهـور مكوّناتهـا سرديّاً Narrativity أي الممارسة التي اتخذتها مكوّنـات السّـرد ضـمن البنيـة السّرديّة " [3] .

ويُعَرف العمل السردي بأنّه " عرض لحدث ، أو سلسلة من الأحداث ، واقعيّـة أو خياليّة بواسطة اللّغة وبخاصة اللّغة المكتوبة " [4] .

وهكذا تتشكّل البنية السّردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكوّنات هي : الراوي ، والمروي ، والمروي له .

ويُعَرّف الرّاوي بأنّه " ذلك الشّخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنهـا سـواء كانت حقيقية أم متخيلة " [5] .



---

[1] - يقطين ، سعيد : القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي ، ص٨٩ .

[2] - إبراهيم ، عبد ا (١٩٩٠) : المتخيل السردي ، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، ط١، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ، ص ١٠٤ .

[3] - إبراهيم عبد ا (١٩٩٢) : السردية العربية (بحث البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ، ص٧ .

[4] - مرتاض ، عبد الملك (ديسمبر ١٩٩٨) : نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة – الكويت ، العدد (٢٤٠) ص٢٥٢ .

[5] - إبراهيم ، عبد ا : السردية العربية ، ص١١ .

و " هو قناع من الأقنعة ... التي يتستر وراءها الرّاوي لتقديم عمله " [١] .
والرّاوي يختلف عن الروائي / الكاتب ، الذي هو شخصيّة واقعيّة ، خالق لعالمـه الرّوائي الذي تتألف / تتكون منه روايته . وهو الذي اختار تقنيّـة الـرّاوي كمـا اختار الأحداث والشخصيّات الروائيّة والبدايات والنّهايات ، وهو لا يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرّواية . ولا يشترط في الرّاوي أن يكون اسماً متعيّناً ، فقد يتستّر خلف قناع الرّاوي ، وأن " يتقنّع بصوت ، أو يسـتعين بضـمير مـا ، يصـوغ بوساطته المروي " [٢] ليعبّر – من خلاله – عن موقفه / رؤاه المختلفة .
لقد لجأ الروائيون / الكتّاب إلى تنويع الرّاوي في العمل الرّوائي الواحـد ، كـأن يترك الرّاوي الذي يروي بضمير " الأنا " مكانه ، في مفصل من مفاصل العمـل الرّوائي ، إلى الرّاوي / الشّاهد ، أو كأن يتحوّل هذا الرّاوي الذي يروي بضـمير " الأنا " من راوٍ حاضر يعرف أموراً كثيرةً (لأنّه معني بها) ، إلى مجرّد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره . وتتّجه عناية السّرديّة إلى هذا المكـوّن ، بوصـفه منتجاً للمروي ، بما فيه من أحداث ووقائع ، تُعنى برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السّرد ، وموقفه منه ، وقد استأثر بعناية كبيرةٍ في الدراسـات السّـرديّة . الأمر الذي ساعد في تلخيص أنواع الرّواة وعلاقتهم بما يـروون ، ويمكننـا أن نلحظ نوعين من الرّواة : [٣]

١- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل . وهو واحد من اثنين :

أ- بطل يروي بضمير الـ (أنا) . وهو بهذا المعنى راوٍ حاضر .
ب- كاتب يعرف كل شيء . إنه راوٍ كلّي المعرفة على الرّغم من أنّه راوٍ غيـر حاضر يمثل هذا الذي يكتب ، أو يروي ، يسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

---

[١] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص١٠٣ .
[٢] - إبراهيم ، عبد ا : السردية العربية ، ص١٩ .
[٣] - راجع بهذا الخصوص جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي لقسم (Discours du recit) من Figures III ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ .

٢- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج وهو واحد من اثنين :

آ- راوٍ شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخّل .

ب- كاتب يروي ولا يحلّل ، إنه ينقل ، لكن بوساطة ، وهو بهذا المعنـى غيـر حاضر ، لكنّه لا يُسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

ويمكن تعريف المروي بأنّه " كل ما يصدر عن الراوي ، وينـتظم لتشـكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ، ويؤطرها فضاء من الزمـان والمكـان ، وتعد " الحكاية " جوهر المروي ، والمركز الذي تتفاعل عناصر المـروي لـه ، بوصفها مكونات له ، ولقد جرى التفريق بين مستويين في المروي " [1] أولهما ما أطلق عليه الشكلانيون الروس بـ " المتن Fable " وهـو " مجمـوع الأحـداث المتّصلة فيما بينها والتي تكون مادة أوليّة للحكاية " [2] ، والثاني " المبنى الحكائي " Sujet " " فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاتـه " [3] وبعبـارة أصح : " إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصّة كما يفترض أنّها جرت في الواقع والمبنى الحكائي هو القصّة نفسها ، ولكن بالطريقة التـي تعـرض علينـا علـى المستوى الفنّي " [4] .

فالمتن الحكائي هو (القصّة) ، والمبنى الحكائي هو (الخطاب) ، وهكذا فإنّ " كل حكي يتكوّن من خلال مكونين مركزيين : القصة والخطاب . إنّ القصّة هي المادة الحكائيّة ، والخطاب هو طريقة الحكي ، وهو " الموضوع " الذي نبحث فيه ضمن ما أسميناه سرديّات خطاب الرّواية .

أما المروي له فهو " الذي يتلّقى ما يرسله الرّاوي سواء كان اسـماً متعيّنـاً ضمن البنية السّرديّة ، أم كائناً مجهولاً " [5] .

---

[1] - إبراهيم ، عبد ا : السردية العربية ، ص١٢ .

[2] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص١٣ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[5] - إبراهيم ، عبد ا : السردية العربية ، ص ١٢ .

إن الاهتمام المتأخّر بالمروي له ، جعل البحث / " التشكيل السردي " أكثـر موضوعيّة ، لأن أركان الإرسال الأساسيّة ، من راوٍ ومروي له ، قد استكملت ، الأمر الذي سَهل فعالية الإبلاغ السردي . وينبغي التأكيـد ، أن العنايـة بمكـون المروي له ، تعود إلـى الاهتمـام الكبيـر الـذي أثارتـه " نظريـة التلقـي – Reception Theory " [1] في أوساط المعنيين بالسّرديّات . الأمر الـذي جعلهـم يميزون بين مستويات عدّة للإرسال والتلقّي ، ويتوصّلون إلى المستويات الآتية:[2]

أولاً : مستوى يحيل على مؤلّف حقيقي ، يُعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قـارئ حقيقي يتجه إليه الأثر .

ثانياً : مستوى يُحيل على مؤلّف ضمني ، يجرّده المؤلّف الحقيقي من نفسه ويقابله قارئ ضمني يتّجه الخطاب إليه .

ثالثاً : مستوى يحيل على راوٍ ، ينتج المروي ، ويقابله مروي له ، يتّجه المروي إليه .

وينحو " لنتفلت Lentvelt " المنحى ذاته ، حينما يربط مسـتويات الإرسـال بمستويات التلقّي " بما يجعل المروي له في مستوى الـرّاوي نفسـه وكلاهمـا ، إرسالاً واستقبالاً ، يساهمان في خلق العالم الفّني في الخطاب السّردي " [3] .
إن الروائيين معظمهم حدّدوا علاقة السّرد بـ الرّاوي .. الحدث ... الشّخصيّة ... الفضاء المكاني ... " من خلال ما كتبوا ، " وبيّنوا القدرة المدهشة علـى إذابـة الفروق الزّمنيّة والسّرديّة بين السّارد / الرّاوي .. والشخصيّة .. والـزمن " [4] ، ذلك لأنّ القصّة تضم مواد أساسيّة (شخصيّات – أحداث – زمـان – مكـان) ،

---

[1] - اتجاه في الدرس والتحليل ، يُعنى بالأثر الذي يحدثه الخطاب في المتلقي ، وطرائق تلقي الآثار الأدبية للتفصيل . انظر عبد ا ، إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية – بيروت – دار الكتاب الجديدة المتحدة – ٢٠٠٠ .

[2] - إبراهيم ، عبد ا : السردية العربية ، ص٢١ .

[3] - لنتفلت ، جاب (١٩٨٨) : مستويات النص السردي الأدبي ، ترجمة : رشيد بنجدو ، مجلة آفاق – المغرب ، العدد (٩/٨) ، ص ٧٩ – ٨٠ .

[4] - مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية ، ص١٨٤ .

" إنّها تبعاً لذلك مثل " الصيغة الصرفية " التي يتحدث عنها النّحوي العربي ، لكن الخطاب هو الذي يعطيها تركيبها أو نحويتها وذلك عن طريقين علـى المسـتوى اللّساني :

١- ملء الصيغ الصرفية بمواد لغوية معجمية .

٢- بإعطاء المادة اللغوية – المعجمية تركيبياً " [١] .

والشكل الآتي الذي يميز بين المستوى الصـرفي (القصـة) ، والمسـتوى النحوي (الخطاب) يوضح ذلك : [٢]

المستوى الصرفي (القصة)	**المستوى النحوي (الخطاب)**
١- فعل – فاعل – مفعول ٢- فعل فاعل فعلا	١- ضرب – علي – مقتول ٢- ضرب زيد عمراً عمر وضربه زيد زيد ضرب عمراً

" وهذا ما يسمى " نحو السّرد " وهو إقامة تناظر بين تقسيمات اللغـة ومكوّنـات السّرد " [٣] .

يبحث المستوى الأوّل من الجدول في صرفيّة المادة (القصة) ، أما التركيب النّحوي للخطاب فمن الصعوبة الوصول فيه إلى إقامة نماذج لأن قواعد " الخرق " فيه هي الثابتة .

إنّ الهدف في هذا البحث هو تقديم تحليل لبنية الخطاب الرّوائي عند كوليـت خوري ولمكوناته باعتبار الخطاب " جملة كبيـرة " [٤] و " أكبـر وحـدة قابلـة

---

١ - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص٥٠ .

٢ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٣ - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٠٤ .

٤ - بارت ، رولان : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص٣٢ .

للتحليل " [1] ، ومن هذا المنطلق وبسبب الارتباط الوثيق بين القصة والخطـاب ، فسوف لن ابحث في القصّة إلا من خلال علاقتها بالخطاب ، لأنّ الخطـاب هـو الهدف بالدرجة الأولى على غرار أغاب السّرديين ، وسوف يتم تحديد الخطـاب الرّوائي من خلال مظهره التّركيبي أو النّحوي (كما فعل تـودروف وجينيـت) وبارت الذي عدّ الخطاب بنية تحتوي على " أزمنة القصّة ووجوهها وصيغها " [2] لذلك سأقصر مكوّناته على أكثرها أهميّة التي ذكرها الباحث عمر عيلان في كتابه (مناهج تحليل الخطاب السردي) نقلاً عن رولان بارت وهي :

" ١- الزمن (Time) : حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب .

٢- الرؤية أو الجهة (aspect) : وتتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالهـا راوي الحكاية " [3] .

فهذه هي أهم المكوّنات التي يركّز عليها السّرديّون بصفة عامّـة ، وإن كنّـا نجد اختلافات بينهم في ترتيبها وربطها ببعضها البعض ، إن عنصر الزمن لم يثر خلافاً بين السرديين عموماً ، ولكن بالنسبة لمكوّن الرؤية أو الجهة ، فقـد أثـار الكثير من الخلاف بين السّرديين .

[4]

المستوى النحوي
الخطاب أ- الراوي - المروي له ب- الزمن - الرؤية

[1] - المريني ، محمد (إبريل ، يونيو / ٢٠٠٧) : خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث ، مجلة عالم الفكر – الكويت ، العدد (٤) ، المجلد (٣٥) ، ص١٤٧ .

[2] - بارت ، رولان : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص٣٦ .

[3] - عيلان ، عمر : مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص١٢٧ .

[4] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٥٣ .

ثانياً - التّعريف بالأديبة " كوليت خوري " :

أ- نشأة كوليت خوري :

ولدت كوليت خوري عام (١٩٣٧) في دمشق ، وفي حـي مـن أحيائهـا العريقة " باب توما " [1] . في سنوات طفولتها الأولى غادرت مع عائلتها الحـي القديم إلى حي من أحياء دمشق الجديدة – آنذاك – وهو " حي القصّاع " الـذي لا تزال تقيم فيه حتى الآن .

أبوها سهيل الخوري ، الابن الوحيد لفارس الخوري ، السّياسـي والحقـوقي البارز ، ورئيس الوزراء في حكومة الرئيس شكري القوّتلي ، وأحـد الـوطنيين المخلصين الذين صنعوا الاستقلال في سوريّة ، والدتها ليلى كحّالة أخت الصّحفي الكبير " حبيب كحّالة " صاحب مجلّة " المضحك المبكي " " التي تزوّجت سـهيل وأنجبت له كوليت وفارس وسامر [2].

كانت كوليت المولود الأوّل الذي أبصر النّور في الأسرة ، لأب لم يتجـاوز العشرين من عمره ، يعمل قاضياً ، ولأمّ لم تبلغ السادسة عشرة بعـد ، وتـروي كوليت حكاية مولدها وقدومها إلى الحياة قائلة :

" في يوم ولادتي ، انتظر أبي طلوعي إلى هذا العالم ، ثمّ هرع إلى جـدّي الـذي كان مجتمعاً برجال الكتلة الوطنيّة وبشّره بأنّه أصبح جدّاً لطفلة حلوة .

وابتسم الجد وسأله :

- وماذا ستسمونها :

أجابه أبي :

- أسميناها كوليت !

- - - - - - - - - - - -

فقال على الفور :

---

[1] - تقول كوليت عن حي باب توما وذكريات طفولتها فيه : هذا الحي الذي وعيته قبل أن أعي نفسي وأحببته قبل أن أحب دمشق ، فقد كان هذا الحي بالنسبة إلى طفولتي ، وحده هو دمشق .

[2] - خوري ، كوليت (٢٠٠٧) : أوراق فارس الخوري نشأة الفارس والثورة العربية الكبرى (١٨٧٧ – ١٩١٨) ، جمع وتحقيق كوليت الخوري ، الكتاب الأول ، ط٢ ، منشورات دار طلاس – دمشق ، ص١٩ .

- حسناً .. كوليت بالفرنسّية أي خولة بالعربيّة ، فتعريب كوليت هـو خولـة .. وخولة اسم جميل ، فخولة هي الظبية ثمّ إنّ خولة هي فارسة العرب .. سـيكون عندنا فارسة جديدة ... " (١) .

أما عن اختيار اسم " كوليت " فتخبرنا كوليت عن السبب :

" قبل أيّام من قدومي إلى هذا العالم ، اصطحب أبي أمّي إلى السينما ليرفه عنهـا ... كان الفيلم فرنسيّاً يمثل فيه المشهور موريس شوفالييه وتشاركه التمثيل بطلتان جميلتان على ما روي لي .. ولا أعرف من هما لكنّني أعرف أن اسمهما في الفيلم كان متيزي وكوليت .. وأعجب والدي بالفيلم وبالبطلتين وقررا فيما لو رزقهما ا بابنة أن يسموها بأحد هذين الاسمين .

ولمّا كانت الأديبة الفرنسية كوليت (*) في أوج شهرتها في ذلك العهد ، وكانوا في الإذاعة يتحدّثون عنها أحياناً .. وكان أبي من هواة الأدب .. فقد مالت الكفـة لاسم كوليت " (٢) .

أما عن جذور وأصل عائلة كوليت ، فتذكر كوليت خوري نقلاً عـن جـدها فارس خوري الذي كتب في مذكراته التي جمعتها الأديبة في كتاب (أوراق فارس الخوري) ما أورده جدها :

" اسمي " فارس بن يعقوب بن جبور بن يعقوب بن إبراهيم بن يوسف بن إبراهيم ابن الخوري جرجس أبو رزق .

وقد أخبرني جدي جبور أن الخوري جرجس هذا نزل الكفير (*) مع أخيه عبد ا أبو رزق وهما من سكان قرية عين حليا (*) من أعمال الزبداني ، وقـد خربـت

---

[1] - خوري ، كوليت (٢٠٠٠) : طويلة قصصي القصـيرة ، ط١ ، منشـورات دار طـلاس – دمشـق ، ص١٨٥ – ١٨٦ .

(*) أديبة فرنسية استرعت جميع الأنظار في أوائل هذا القرن حينما ظهرت على مسارح دور اللهو ، ثم حينما عملت على كتابة سلسلة من القصص العاطفية بقلم جذّاب بريء سجّل اعترافات المرأة وأسرارها ، توفيت عام (١٩٥٤) عن إحدى وثمانين سنة .

[2] - خوري ، كوليت : طويلة قصصي القصيرة ، ص١٨٤ – ١٨٥ .

(*) تقع قرية الكفير في سفح جبل حرمون الغربي على بعد عشرة كيلو مترات شمالي حاصبيا في وادي التيم. وكان قضاء حاصبيا في ذلك العهد تابعاً لولاية سورية التي مركزها دمشق والمنطقة اليوم تابعة لمحافظة البقاع لبنان .

(*) عين حليا : قرية تقع في سهل الزبداني وقد اندثرت كلياً ولم يبق منها سوى هذه الآثار .

قريتهما بسبب فتنة [*] بين أهلها منذ نحو ٣٠٠ سنة أي حوالي سنة ١٦٠٠ ب.م ورحل معهما جماعة من أهل تلك القرية إلى قرية الكفير في وادي التيم ... وكانوا جميعاً من أهل الصناعة يشتغلون بالنسج والحياكة ، فنقلوا صنعتهم معهم وفتحـوا الأنوال وغزلوا القطن والصوف ، وصنعوا منها الأقمشة المختلفة يبيعونهـا فـي القرى المجاورة ويحملونها إلى ناحية صفد وساحل عكا وجبل نابلس وبقيت هـذه تجارتهم ومرتزقهم إلى آخر القرن التاسع عشر " [1] وكان جد فـارس الخـوري (جبور بن يعقوب الخوري) " أول من اعتنق المذهب الإنجيلي في سوريّة ، وكان يحلم بحفيده مبشّراً إنجيلياً ، بعدما أنهى تعلمه في مدرسة القرية . فيما كان هدف والده ألا يكمل ابنه الدراسة ، ليبقى إلى جانبه فلاّحاً مزارعاً . لكن أمّه حمدة ، لم تقبل بما أعده له أبوه وجدّه ، كانت تعتقد أنه من الظلم أن يترك ولد مثل فـارس " شعلة ذكاء " من غير تعليم ، وأرادته أن يكون " غير شكل " ... نفّذت ما أرادت وسافرت مع ابنها خلسة من الكفير ، وأوصلته إلى صيدا ، وكان كما شـاءت أن يكون " [2] .

تزوّج فارس من أسماء جبرائيل عيد وهي " ابنة ليا زيدان أخت المحـامي أمـين زيدان " وابنة عم جرجي وإميل زيدان صاحبي دار الهلال في مصر [3] " وأنجبت له سهيلاً .

لمّا كان والدا كوليت – سهيل وليلى – شابين في مقتبل العمر ، لا خبرة لهما بتربية الأطفال ورعايتهم رعاية سليمة ، فقد تولّت الجدة أسماء والجد فارس تربية

---

[*] الفتنة وقعت قبل ٣٠٠ سنة (٤٠٠ سنة الآن) لأن فارس الخوري كتب هذا القسم من مذكراته في ثلاثينيات القرن الماضي .

[1] - خوري ، كوليت : أوراق فارس الخوري ، الكتاب الأول ، ص٢٣ – ٢٥

[2] - صالح ، نبيل (٢٠٠٧) : رواية اسمها سورية (مئة شخصية أسهمت في تشكيل وعي السوريين في القرن العشرين) ، ط١ ، ج١ ، المجموعة المتحدة للنشر والإعلان والتسويق ، ص ٢٣٥ .

[3] - خوري ، كوليت : أوراق فارس الخوري ، الكتاب الأول ، ص ٨٥ – ٨٨ .

كوليت وتعليمها ، لذلك قضت الفتاة معظم سنين طفولتها في بيت الجـد وتحـت عنايته وإشرافه .

تلقّت كوليت دراستها الابتدائية (في مدرسة " راهبات البيزانسون " التي هي اليوم " الرعاية الخاصة ") والمتوسطة في " اللايك " ومن " المعهد الفرنسي العربي " الذي يسمى الآن " معهد الباسل " نالت شهادة الدراسة الثانوية (البكالوريا) .

وفي كلية الحقوق بالجامعة اليسوعية في بيروت ، درست مواد السنة الأولى والثانية ، إلاّ أنها تركت الدراسة بضع سنوات ، ثم لم تطق الابتعاد عنها ، فعادت لمواصلة دراستها الجامعية في جامعة دمشق حتّى تخرّجـت بإجـازة فـي الأدب الفرنسي ، ثم ماجستير في أعمال الأديبة الفرنسية كوليت من الجامعة اللبنانية .

أما عن بدايات كوليت الأدبية ، فتذكر الأديبة أنها مارست الكتابة فـي سـن مبكرة حيث تقول :

" أذكر أنني كنت – وأنا في السابعة أو الثامنة من العمر – أكتب رسـائل لأبـي أشكو له فيها همومي وأحزاني الصغيرة .. وكنت أخفيها تحت وسادته ليقرأها قبل أن ينام .. وكنت في الصباح أستيقظ متلهفة لأجد تحت وسـادتي ردّاً دافئـاً فيـه عاطفة كبيرة .. كبيرة وترافقه أحياناً حبة شوكولاتة صغيرة صغيرة .. أو حبّـة سكر.. [1]

لم تكن الكتابة هوايتي .. ولا غايتي ..

كانت جزءاً مني .. كانت طريقتي في التعبير .. كأنها ولـدت معـي .. ونمـت وترعرعت وكبرت معي ..

ربّما لأنّ جو البيت كان يساعد على ذلك .. كانت الكتب والصحف والمجلات من أهم مفروشات بيتنا وبيت جدّي لأبي وبيت خالي .. " [2]

إلى جانب الكتابة ، شُغفت كوليت بالموسيقا ، فدرست العزف على البيـانو سـبع سنوات ، ثم درست رقص الباليه ثلاث سنوات .. كما اهتّمت بالتمثيل والغنـاء ،

---

[1] - خوري ، كوليت : طويلة قصصي القصيرة ، ص١٧ .

[2] - المرجع السابق ، ص١٨٨ – ١٨٩ .

أما الأدب فقد كانت تسخره لخدمة هواياتها ، فكانت تؤلّف القصائد ثم تقوم بتلحينها وغنائها ، ولكن مع مرور الأيام – كما تذكر كوليت : " ومع الدراسة والمطالعة ، تبلورت شخصيتي ، وتحسّنت كتابتي ، وفي المدرسة الابتدائيـة لعبـت معلمـة العربي دوراً مهمّاً في تعلقنا بلغتنا " [1] .

أما بداياتها الأدبية الحقيقية ، فكانت عندما جاء راهب من لبنان إلى مدرسـة اللاييك – حيث كانت كوليت تدرس – وطلب من التلميذات كتابة مواضيع أدبيـة ليختار منها ما قد يصلح للنشر في مجلة تصدر في لبنان بالفرنسية بعنوان " فتـاة اليوم " ، ولمّا كانت كوليت تكتب باللغتين .. أعطته قصيدة بالفرنسـية عنوانهـا " هدية صغيرة " لتفاجأ بعد أسبوع تماماً بقصيدتها تتكبر في زاويـة المجلـة " [2] هذه البداية حفّزت كوليت على الكتابة والنشر والإبداع حيث تقول :

" بدأت أنشر وأنا في الخامسة عشرة من عمري – كنت أرفـض إلاّ أن أصـحح بنفسي كل ما أبعث به إلى النشر . كنت أقضي ساعاتٍ وأياماً فـي المطبعـة .. أراقب الورق الأبيض العريان وهو يتأهّب للدخول إلى أحشاء الآلة الضـخمة .. مثل عروس حيرى تترقّب في قلق مصيرها .. " [3] بدأت كوليت حياتها الأدبيّـة شاعرة ، وكان أول عمل أدبي لها يرى النور هو " ديوان صغير أحمـر اللـون بعنوان " عشرون عاماً " " [4] باللغة الفرنسية عام (١٩٥٧) .. وكـان عمرهـا آنذاك عشرين عاماً .

وفي أواخر الخمسينيات أصدرت كوليت روايتها الشهيرة " أيـام معـه " [5] (١٩٥٩) لتسجّل انتصاراً مهمّاً في ميدان الأدب ، كان سبباً في شهرتها وسـطوع نجمها وانتشارها محلّياً وعربيّاً .

---

[1] - خوري ، كوليت : طويلة قصصي القصيرة ، ص١٩١ .

[2] - المرجع السابق ، ص ١٩١ – ١٩٥ بتصرّف .

[3] - خوري ، كوليت (٢٠٠٣) : ذكريات المستقبل (١٩٨٤ – ١٩٨٧) ، ج٢ ، منشورات دار طلاس – دمشق ، ص١٢١ .

[4] - خوري ، كوليت : طويلة قصصي القصيرة ، ص٢٠٢ .

[5] - خوري ، كوليت (١٩٥٩) : أيام معه ، الطبعة الأولى – دار الكتب . وقد طبع على نفقة المؤلفة ، كذلك الناشر : المؤلفة .

سافرت كوليت في العام نفسه إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة في رحلة استغرقت عدة أشهر ، وعادت إلى دمشق لتتزوج " بشاب إسباني هو " فان رودريك ده زاياس " من أسرة تحمل ألقاب السعادة والنبالة . جاء إلى دمشق سائحاً ومعه جيتاره وتعرّف عليه شقيقها فارس الذي يعشق الجيتار ، والذي أحسّ أنّه أمام عملاق في الفن ، فدعاه إلى البيت ، وجاء ليعزف ، ولمست أوتار الجيتار أوتار قلب كوليت ، فوقّعا ميثاق الحب بالزّواج ، وعاشت معه قرابة السّنة في باريس وأنجبت ابنتها " نارا " ثم أدركها الحنين وأسباب الطموح إلى دمشق ، فعادت إليها مع ابنتها " نارا " لتتفرغ نهائيّاً للكتابة والإبداع " [1] .

ب- بيئتها ومكوّناتها الثّقافية :

نشأت كوليت – كما رأينا – في بيت أدب وعلم كان قبلة أكابر العلماء والأدباء والسياسيين حيث تقول :

" كان جدّي مفكرّاً وأديباً ، وكان خالي كاتب قصّة وصحفياً معروفاً .. وكان أبي من عشّاق الأدب بشكل عام والمقالة بشكل خاص .. وكان ذوّاقة وصاحب قلم رفيع المستوى . وكانوا جميعهم مع الضيوف يملؤون جلساتهم بقضايا الفكر والأدب والسياسة .. حتّى بت أعتقد وأنا صغيرة أن الأدب جزء من حياة الإنسان اليوميّة .. " [2] .

ومن المعروف أنّ " حبيب كحّالة " كان يصدر منذ سنة (١٩١٩) مجلة " سورية الجديدة " وفي سنة (١٩٢٩) وبعد أن تألّفت الكتلة الوطنيّة بأشهر ، صدرت من بيته وطوال أربعين سنة تقريباً إحدى أهم المجلاّت العربيّة ألا وهي " المضحك المبكي " هذه المجلة السياسية الكاريكاريتورية الساخرة التي لعبت دوراً هامّاً في كل مرحلة من مراحل النّضال الوطني ، والتي تعتبر مرجعاً صادقاً لكل مهتم

---

[1] - حوار لي مع الأديبة في منزلها بدمشق بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ .

[2] - خوري ، كوليت : طويلة قصصي القصيرة ، ص ١٨٩ .

بالتاريخ " [1] في بيت هذا الخال ؛ تعرّفت كوليت على أهـم رجـالات سـوريّة وأبطالها الخالدين ، حيث تقول مخاطبة ذلك البيت مبينة دوره في تكوينها الثقـافي ونشأتها الأدبية :

" يا أيها البيت الكبير

أرى بعض ضيوفك الآن أمامي سريعاً .. لتختفي صورهم وسط صخب غبارك .. وأمواج دمعي ..

سعد ا الجابري ، بدوي الجبل ، سلطان الأطرش ، فخري البـارودي ، لطفـي الحفار ، صبري العسلي ، نجيب الريس ، ...

يا أيها البيت الكبير ..

تحت سقفك وعيت عظمة الحرف وقدرة الكلمة .. وبين جـدرانك تشـرّبت روح النكتة وأدركت إمكانية الفن وابتسمتُ للحياة تُرسم بالكاريكاتور .. وفي زواياك .. تعلمتُ فنون الصحافة .. وكيف أميّز التحقيق من المقالة من الخبر . وكيف أنطق بكلمات الحقيقة وأحارب الزيف .. " [2] .

أما في بيت فارس الخوري فقد تفتّحت على دنيا الشّعر ، فقـد كـان الجـد " فارس " إلى جانب اشتغاله بالعمل السياسي خطيباً مفوّهاً وشاعراً رقيقاً فحـلاً ، إلاّ أن السياسة طغت على " مواهب فارس الخوري التي لا تُحصى فصرفته عـن الشعر ، فنسي الناس أنه شاعر رقيق فحل ، ذو كعب عال في دنيا القـوافي [3] ، وأن انشغاله في عوالم السياسة والاقتصاد والعمل الوطني والقـومي والعلمـي ، جعله ينصرف عن الشعر ، ولا يقوله إلا في المناسبات .. " [4] ، ويذكر الشـاعر

---

[1] - خوري ، كوليت (١٩٨٤) : المضحك المبكي : مقالة نشرت في مجلة المستقبل ، السنة ٨ ، العدد ٤٠٠ ، السبت في ٢٠ من تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤ ، وهو موجود في كتاب (ذكريات المستقبل) : ج٢ ، ص١٤٨.

[2] - المرجع السابق ، ص١٤٨ – ١٤٩ .

[3] - تذكر كوليت أن لفارس الخوري ديوان شعر جمعه وحققه نسيم شفيق الخوري ، ولكن لم يتم طبعه ونشره حتى الآن .

[4] - خوري ، كوليت : أوراق فارس الخوري ، الكتاب الأول ، ص٦٦ – ٦٧ .

سليمان العيسى أنّ " أوّل قصيدة حماسية حفظها وهو طفل فـي التاسـعة كانـت لفارس الخوري في رثاء فوزي الغزي في أواخر العشرينات وهي :

إن مات فوزي فما ماتت قضيتنا ... ردى المطالب لا يردى به الطلب
قد عودتـنا البلايا خوض لجتها ... إلى الحناجر إما غاصت الركب... " [1]

وإلى جانب الشّعر تعلّمت كوليت في بيت الجد مبادئ الخلق السليم ، والسلوك القويم فقد عاشت " في البيت الكبير مع لوحتين معلقتين على الجدار . رأتهما منـذ فتحت عينيها للنور ... وأول ما علمها جدها القراءة عليهما . الأولى ، وهي مـن القماش المطرز المتداخل وبالخط الثلث ، كانت " عزّ من قنـع وذلّ مـن طمـع ((وأما الثانية وكانت ضمن إطار فضي وبحروف فضّية فقد كانت " القناعة كنز لا يفنى ")) [2] وعرفت كيف يكون الإنسان مسكوناً بحب الوطن والعروبة .. ومحبة الناس والحرص على تقديم كل ما هو نبيل ومعطاء لهم فقد " كان مسـكنه كعبـة القصّاد ونجعة الرّواد " [3] يقصده القاصدون من جميع طبقات المجتمع وكان " كل واحد يسعى إلى إحراز صداقته وكثيرون يحتاجون إلى مساعدته " [4] .

مما سبق نستنتج أن كوليت نشأت في بيئة بورجوازية تهـتّم بـالأدب والعلـم وتقدّسهما ، وهذه البيئة كان لها أكبر الأثر في تكوينها ونشأتها ، وهي ما طبعـت كتابتها فيما بعد بطابع معين يرسم بدقة ملامح الوسط الذي عاشت فيـه والطبقـة التي تنتمي إليها وهي الطبقة البورجوازية .

[1] - خوري ، كوليت : أوراق فارس الخوري ، الكتاب الأول ، ص٦٨ بتصرف .
[2] - المرجع السابق ، ص٨١ بتصرف .
[3] - المرجع السابق ، ص٨٠ .
[4] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

تقول كوليت خوري في تصريح لها في جريدة الحوادث :

" تتلمذت على يدي جدّي فارس الخوري [1] ، فقد أمدّني بالثقافة العربية القديمة وأدب القرآن والأدب الجاهلي [2] " " أما الدراسة الجامعية فمكنتني من الإطلاع على ينابيع الأدب الفرنسي ، أنهل منها ما أشاء حيث قرأت لكتّاب فرنسيين مثل جان بول سارتر ، ألبير كامو ، كوليت ، فيرلين ، لامارتين .. بالإضافة إلى أعلام الأدباء الإنكليز وفي طليعتهم أنطون سانت أكزوبيري ، وكنت أحب كتاب الرواية البوليسية من أمثال أغاثا كريستي – شارلوك هولمز – آرسين لوبين ، وكنت أقرأ لهم باستمرار " [3] " ، اختصاصي علمي وعقلي رياضي لذلك أحب الإيجاز والوضوح في العبارة ، أعتقد أني تأثرت بالأسلوب الفرنسي الذي طبّقته على العربيّة ، أحب الموسيقا وأظل أنتقي الألفاظ حتى تتناسب مع موسيقا الجملة " [4] .

إنّ من أهم مشاريع كوليت خوري هي القراءة لأنها تؤمن بأن الكاتب " لا يمكن أن يصبح كاتباً كبيراً وقديراً ، إلا إذا واظب على نهل الثقافة .. والثقافة ليس لها حدود . والقراءة من وسائل الثقافة الرئيسية ، إن لم تكن الوسيلة الوحيدة " [5] .

---

[1] - تذكر كوليت أنها حين ابتدأت تطبع كتبها ، فإن جدها قال لها بالحرف : هل أنت مصممة على أن تسيري في طريق الأدب ؟ أجابت بحماسة نعم ، فقال : أنت فتاة شابة والمرأة الشابة إذا سلكت هذه الطريق فستدفع " ضريبة " شبابها وكتابتها وفنها بأعصابها . وستعترض طريقكِ الصعاب وسيتكاثر مهاجموكِ لأن المرأة الشابة يجب أن تدفع ضريبة نجاحها من أعصابها ومن نفسها هل أنتِ مستعدة لتحمل ذلك . أجابته : نعم ، فقال : سيري إلى الأمام ، وأنا وراءكِ .

[2] - الخطيب ، دلال : (كوليت سهيل تقتل أعز الناس إلى قلبها) ، صحيفة الحوادث اللبنانية ، الصادرة بتاريخ ٧/تموز/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص٨ .

[3] - حوار لي مع الأديبة بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ .

[4] - حوار لي مع الأديبة ٢٠٠٦/٧/٢٦ .

[5] - حنين ، رياض : (كوليت سهيل : الشعر من دون وزن نثر) ، الجريدة ، الصادرة بتاريخ ١٨/حزيران/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٥ .

ج- نتاجها الإبداعي :

أطلت كوليت خوري على الحياة الأدبية بإصدار ديوانهـا الأوّل " عشـرون عاماً " (١٩٥٧) باللغة الفرنسية واستمرّت الكتابة التي كانت بمثابة هاجس يومي في حياتها، وطموح الإبداع والعطاء والتأليف ، ظل يحيا معها ، ينبض في البيت، وفي النسمة والرغيف والحياة ..

في أواخر الخمسينات أصدرت روايتها المعروفة " أيام معه " (١٩٥٩) ، ومنـذ أواخر الخمسينات ، وكتبها العربية تزداد ، وتأخذ تنوع ورود الحـدائق ، ولـون قوس قزح ، فمن رواية إلى مسرحية ، إلى مجموعة قصـص ، إلـى مجموعـة شعر، وقد صدر لها حتى الآن :

رواية ليلة واحدة (١٩٦١) التي سنفصل البحث فيها مع الرواية الأولى " أيـام معه " في الصفحات الآتية ، وفي العام التالي أصدرت مجموعة قصصـية " أنـا والمدى (١٩٦٢) " ، وبعد ست سنوات قصة بعنوان " كيان " (١٩٦٨) وبعـد سنة واحدة (دمشق بيتي الكبير وهي تسع قصص " تعبر عـن تجربـة حياتيـة لصاحبتها " [1] و (المرحلة المرة) في عام (١٩٦٩) ثم مجموعـة قصصـية بعنوان (الكلمة الأنثى (١٩٧١)) ، وقصتان (١٩٧٢) ، وروايـة (ومـر صيف) (١٩٧٥) ، مسرحية (أغلى جوهرة بالعالم) وقصـة (دعـوة إلـى القنيطرة) (١٩٧٦) ، رواية (أيام مع الأيام) (التي نشرت في مجلة المستقبل على حلقات من تشرين الأول (١٩٧٨) وحتى آذار (١٩٧٩) لتظهـر (١٩٨٠) ، الأيام المضيئة وهي مجموعة قصصية (١٩٨٤) ، ثم مقطوعات غزلية بعنـوان (معك على هامش رواياتي) (١٩٨٧) ، ثم كتـاب (أوراق فـارس الخـوري) (١٩٨٩) . وهو مجموعة مذكرات كتبها فارس الخوري ، قامت كوليت بجمعهـا وتحقيقها ، ثم مجموعة قصصية بعنوان (امرأة (٢٠٠٠)) ، (ستلمس أصابعي الشمس (٢٠٠٢) وهي قصة رمزية ، ثم كتاب (ذكريات المستقبل فـي جـزأين

---

[1] - طبرة ، رياض : حكايا كوليت في البيت الكبير ، صحيفة تشرين الصادرة الأحـد ٢٢ /٢٠٠٨/٦ العـدد (١٠٢١٣) ، دمشق ، ص ٨ .

(٢٠٠٢ – ٢٠٠٣) ، يضم الكتاب مجموعة من المقالات [1] كتبتها الأديبـة فـي مجلة المستقبل الصادرة من باريس والتي يرأس تحريرها نبيل الخوري ، كانـت كوليت تكتب في زاوية ثابتة تحت عنوان (ثرثرة نساء) ضم الجزء الأول مـن الكتاب المقالات التي نشرت ما بين (١٩٨٠ – ١٩٨٣) ، أما الجزء الثاني فهـو المقالات التي نشرت ما بين (١٩٨٤ – ١٩٨٧) ، ثم مجموعة قصصية تحـت عنوان (في الزوايا حكايا (٢٠٠٣)) وهي مجموعة قصص نشرتها الكاتبة فـي صحيفة تشرين ضمن زاوية ثابتة وكان عنوانها " من حكايات النـاس " ، كتـاب (في وداع القرن العشرين (٢٠٠٤)) وهو مجموعة مقالات ، ثم كتاب (سنوات الحب والحرب (٢٠٠٦) وهو مجموعة مقالات نشرتها الأديبة في صحف مختلفة ما بين (١٩٧٣ – ١٩٧٩) .

إلى جانب اهتمام كوليت الخوري بالأدب والإبداع ، شغلت مناصب عدّة على قدر كبير من الأهمية ، كان أولها انتخابها كعضو في مجلس الشـعب لـدورتين متتاليتين (١٩٩٠ – ١٩٩٤) (١٩٩٤ – ١٩٩٨) وآخرهـا مستشـارة السـيد الرئيس بشار الأسد للشؤون الأدبية منذ أواخر عام (٢٠٠٦) وحتى الآن .

التقت كوليت أهم الشخصيات العربية والعالمية التي لعبت دوراً كبيـراً فـي تاريخنا المعاصر ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

القائد الخالد حافظ الأسد ، الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، الـرئيس معمـر القذافي ، المطران كبوجي ..

كما ربطتها صداقات عميقة مع أدباء وشعراء بارزين منهم : نزار قباني ، الشاعر الفلسطيني كمال ناصر ، عمر أبو ريشة ، غسان كنفاني ... الخ .

---

[1] - كوليت في الأصل شاعرة وروائية وقاصّة ، لكنها دخلت عالم الصحافة بتشجيع من الشاعر الفلسطيني كمال ناصر الذي كان يربطها به صداقة عميقة ، وقد قال لها قبل اغتياله بأيّام : " لماذا لا تكتبين في الصحف ؟ تأليف الكتب لا يكفي ، الأحداث تتسارع ، وتأليف الكتب بطيء ، يجب أن تقولي على صفحات الجرائد ما تعرفين وأعرف . كل شيء يسقط في هذه الأيام ما عدا النضال ، النضال وحده لا يسقط . والكلمة سلاح القرن العشرين .

ومع توالي الأيام السنين لا تزال كوليت خوري تتدفق إبداعاً ونشاطاً وتألّقاً ، وقـد كان آخر نشاطاتها رعايتها لملتقى أديبات عربيات الذي أقيم في أواخـر تشـرين الأول من العام الماضي (٢٠٠٨) ، ومؤخراً حازت على جائزة القدس للإبـداع الأدبي للعام (٢٠٠٩) وستستلم الأديبة الجائزة في (٢٠) تشرين الأول من هـذا العام من العاصمة الليبية بنغازي .

" أيام معه " :

صدرت هذه الرّواية في طبعتها الأولى عام تسعة وخمسين وتسعمئة وألـف (١٩٥٩) ، وقد نفذت من الأسواق حال صدورها ، فأُعيد طبعها مرّات عديـدة ، وكانت مع صدور كل طبعة جديدة تلقى رواجاً وإقبالاً شديداً من القـرّاء ، حيـث أصبحت الأديبة مالئة الدنيا وشاغلة الناس ، وبيعت آلاف النّسخ مـن كتابهـا .. فملأت صورها صحائف المجلاّت والجرائد ، وخُلقت حول قصتها " أيّام معـه " ضجّة أدبية ، لا سابقة لها في تاريخ الأدب النسائي في عصرنا الحـديث ، فقـد أثارت هذه الرّواية من الضجيج والمناقشات والتأييد والدّحض والتّحليل والتّهجم ما لم يثره أي عمل أدبي آخر من نوعه في الخمسينات ؛ وحاول البـاحثون والنّقـاد تعليل ذلك بمكانة الأديبة الطبقية الخاصّة ، ولكونها امرأة ، ولطبيعـة مضـمون الكتاب الذي عبّر عن نضج الكاتبة الفكري و " جرأتها في إبـداء الـرّأي ، و .. تعرية أبطالها أمام القرّاء ، وتصوير انفعالاتهم ونفسياتهم ببراعة مدهشة " [1] فهي المرأة الأولى التي تجرّأت وكشفت عن دخيلة ذاتها بهذه الصراحة المثيـرة التـي تفتقر إليها الكاتبات اللّواتي سبقنها ، فهي تعالج محنة فتياتنا فـي العـالم العربـي بشكل صريح وجريء ، وبأسلوب متميّز وشـاعري ؛ وقـد اعتقـد الـبعض أنّ " القصّة اعترافات واقعيّة جرت بينها وبين من كانت تحبّه .. وزاد البعض محدّداً أنّه شاعر (الدّانيتل الأزرق) .. نزار قباني " [2] ، وقالوا إنّ هناك أكثر من صلة

---

[1] - حنين ، رياض : (كوليت سهيل : الشعر من دون وزن نثر) ، الجريدة ، الصادرة بتاريخ ١٨/حزيران/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٥.

[2] - تمـيم ، ظـافر : (فنجـان قهـوة مـع كوليـت خـوري) ، صـحيفة لسـان الحـال ، الصـادرة بتاريخ٢٤/أيار/١٩٦١ ، بيروت ، ص ٨ .

قربى وتشابه بين رواية " أيّام معه " وديوان " حبيبتي " لنزار قبّاني حيث يقول الباحث زهير فتح الباب في مقال له بمجلة الآداب الصادرة في تشرين الثاني (١٩٦١) . (كتاب " أيام معه " لا هو قصة ولا رواية بل هو كتاب " اعتراف ذاتي) كتبته كوليت سهيل الخوري "[١]، إلاّ أنّ كوليت " احتجّت على أكثر ما نُشر .. وكذلك نزار "[٢] وباعتقادنا أنّه إذا ما كان هناك ثمّة تشابه ؛ فربما يعود ذلك لمعرفة كوليت بنزار ، وصداقتهما الحميمة ، ولتأثرهما بالمشاهد والمواقف نفسها، وقد ذكر الصحفي رياض حنين في مقالة له بعنوان (كوليت سهيل : الشعر من دون وزن نثر) ردّ كوليت على جميع هذه المزاعم حيث قالت : " أنا أعتقد إما أن يكون هناك أدب أو لا يكون .. ولا فرق إذا كان الأديب امرأة أو رجلاً ، كما أنّ لا دخل إطلاقاً لخصوصيّات المرأة في نجاحها على الصعيد الأدبي ، أو إخفاقها ، فهي إمّا كاتبة أو لا . إما أنها تحسن التّعبير عن أفكارها ، أو لا تحسن "[٣] .

منذ العنوان " أيّام معه " نلمس رغبة الكاتبة في تقديم أيّام الحب في حياة المرأة ، وهي " وإن لم تذكر كلمة الحب صراحة لكن دلالات (أيّام) واقترانها بالظرف (مع) وضمير الغائب الذي يدل على وجود الرّجل (معه) يوحي بقصّة حب بين المرأة والرجل "[٤] تسلّط الضوء على الحالات النّفسية التي تعتري الاثنين لحظة اللقاء .

والقصة بسيطة وغير معقّدة تقترب من بناء القصة الحديثة اقتراباً واضحاً ، وتمثل تطوراً في التأليف القصصي تبدأ بصفحتين من آخرها ، ثم تستأنف على النسق الزمني العادي محاولة بذلك إثارة فضول القارئ وتشويقه لمتابعة أحداث

---

[١] - فتح الباب ، زهير : (أيام معه وليلة واحدة) ، مجلة الآداب ، الصادرة بتاريخ ٢ تشرين الثاني ، ١٩٦١ ، بيروت ، ص٢٣ .

[٢] - تميم ، ظافر : (فنجان قهوة مع كوليت خوري) ، صحيفة لسان الحال ، الصادرة بتاريخ٢٤/أيار/١٩٦١ ، بيروت ، ص ٨ .

[٣] - حنين ، رياض : (كوليت سهيل : الشعر من دون وزن نثر) ، الجريدة ، الصادرة بتاريخ ١٨/حزيران/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٥ .

[٤] - حمود ، ماجدة (٢٠٠٢) : الخطاب القصصي النسوي (نماذج من سورية)، ط١ ، دار الفكر – دمشق ، ص٢٧ .

القصة ، حيث يجري السّرد أوّلاً بسرعة شديدة في الفصل الأوّل والثّـاني الـذي نعرف من خلالهما أنّ ريم فتاة دمشقية من وسط بورجوازي في التاسعة عشـرة من عمرها وهي شاعرة وتتحدث الفرنسية والإنكليزية ، نالت قدراً لابـأس مـن التعليم فقد حصلت على البكالوريا في السّابعة عشرة من عمرهـا ، وقـد منعهـا والدها من متابعة الدراسة الجامعية تحت ضغط العادات والتقاليد ، ترفض ريم هذه العادات وتتمرد على الأهل وترفض أن تكون كالأخريات ينتظرن العـريس بـين أربعة جدران فـ (ريم) فتاة ذات طموحات كبيرة ؛ اسـتطاعت بإصـرارها أن تسجّل في كلية الحقوق وتدرس بالمراسلة وتحصل على عمل في وزارة الاقتصاد على الرغم من ثورة أهلها وأقاربها واعتراضهم ؛ وفي هذه الآونة تتعـرف إلـى (ألفريد) أحد أقارب والدتها وهو شاب جاء من أوروبا ليقضي عطلته فـي بيـت (ريم) ، فتخطب له فترة من الزّمن ، ثم يفترقان لاختلاف طباعهما .

في الفصل الثالث من الرواية وبعد انقضاء سبعة شهور من انتهاء الفصل الثـاني تلتقي زياد مصطفى الموسيقي الذي كان يدرس الفن في أوروبا وتتوطد العلاقـة بينهما ، وتتطور إلى قصة حب عاصفة وتستمر الرواية بسرعة سرد عادية ، بل أقرب إلى البطء بمتابعة قصة الحب بين (ريم) و (زياد) وتطورها إلى الذروة، ثم تراخي هذا الحب باكتشاف (ريم) عدم إخلاص (زياد) في حبه لها ، فهـو يتعرّف إلى (سوزان) التركيّة ، وهي مفتشة الشركة التي يعمل فيهـا فتسـتولي على (ريم) مشاعر الألم والغيرة وتكتشف كذب (زيـاد)، حيـث تبـدأ ريـم باكتشاف ذاتها وتنتقل من حالة الذوبان والهيام إلى حالـة الصّـلابة والتماسـك ، وينقلب زياد من التماسك إلى الاستغراق في حب (ريم) ، وهو أجمـل مقطـع فـي الرّواية ويعتبر ذروة التطور النّفسي في العلاقة بين ريم وزيّاد ، وحين يعود زيّاد إلى ريم طالباً السماح والزّواج ترفض عودته لأن حبّها قد اتخذ شكلاً جديداً، هو حبّها للفن.

لقد اتهمت كوليت في روايتها " أيّام معه " بالخروج على التقاليـد الشّـرقية وتحطيم أسوار الفكر العتيق وبالصّراحة والتّحرر إلى أقصى الحدود في تصويرها مشاعر الحب بين (ريم) و (زياد) ، وفي تصويرها ثورة (ريم) على العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الحياة والحب والتعليم ، إلاّ أن الصحفية دلال الخطيب

في مقال لها في صحيفة الحوادث اللبنانية تحت عنوان (كوليت تقتل أعز النـاس إلى قلبها) تذكر دفاع كوليت عن بطلتها قائلة :

" إن أهم المشاكل التي تعاني منها المرأة العربيّة هي التقاليد القاسية ، ومـا ينـتج عنها من عدم الاستقلال المعنوي ، ثم عدم ثقة المرأة بنفسها وعدم تفهم المجتمـع لمعنى حريتها ، ولا أقول الانحلال كما يفسره الكثيرون . عالجت الخبث والنفـاق اللذين تفرضهما تقاليد مجتمعنا، موضوع الاستغلال المادّي، فبطلة روايتي " ريم " اشتغلت لتبرهن لنفسها خاصة بأنها قادرة على الاعتمـاد علـى نفسـها وتـأمين حياتها " [1] . في حين رأى الكاتب الراحل غسّان كنفاني أن ريم " آمنـت بخطـأ التقاليد أرادت أن تحارب التقاليد ولكنها اندفعت دون أن يكـون لـديها المبـادئ اللازمة فسقطت " [2]. أما الأديب علي الجندي فكانت وجهة نظره مختلفة، فالبطلة فنّانة ويحق للفنانة ما لا يحق للفتاة العاديّة ، فهي تعطي " نوعـاً مـن الأخـلاق الجديدة"[3] ولها مطلق الحرية فيما تفعل ، وريم تدعو إلى قيم الصدق .. والنبل.. والكرم .. والنّزاهة والشرف ، والفتاة التي تتمتع بهذه الصّفات ولو أحبّت رجلاً ، وحتّى لو كانت عشيقة رجل تدعوها بالشّريفة ، أمّا الكاذبة والخبيثة والحسـودة .. فتسميها فتاة غير شريفة حتّى ولم تكن على صلة بأي رجل في الوجود .

تظهر الثقافة الفرنسيّة ظهورها صارخاً في (أيّام معه) [4] ، وهناك كلمات كثيرة مردّدة بالفرنسيّة ، بل هناك قصيدة كاملة بالفرنسـيّة مـن نظـم (ريـم) بالإضافة إلى إشارات إلى كتّاب فرنسيين منهم مثلاً أندريه جيد .

" كما يلاحظ المرء اختلاط ملامح الكاتبة كوليت خوري ، بملامح بطلتها (ريم) فهي تنتمي إلى الطبقة الاجتماعية ذاتها (الطبقة الأرستقراطية) ، كما تتقن بطلتها اللّغة الفرنسيّة مثلها ، ولديها موهبة الشّعر أيضاً " [5] .

---

[1] - الخطيب ، دلال : (كوليت سهيل تقتل أعز الناس إلى قلبها) ، صحيفة الحوادث اللبنانية ، الصادرة بتاريخ ٧/تموز/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص٨ .

[2] - الجندي ، علي وغسان كنفاني : (مع كوليت خوري ، مناقشات أدبية) ، صحيفة الحريـة ، الصـادرة بتاريخ ٧/آب/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٦ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] - أيام معه ، ص ٢٩٩ وما بعدها ، ٣١٤ .

[5] - حمود ، ماجدة : الخطاب النسوي القصصي ، ص ٣٠ .

وتؤكد كوليت ذلك بقولها : " إن ريم في أيّام معه تشبهني ، كل النّساء في رواياتي جزء من هذه الأنا " [1] ، فكل بطلة من بطلات روايات كوليت تحمل شـيئاً مـن شخصيتها وملامحها ، لكن رواياتها ليست على الإطلاق صورة مـن حياتهـا ، فهناك لقطات دائمة ، ولكن هذا الانعكاس ليس دائماً.

إنّ من الكتّاب من يجعل من نفسه محوراً لأحداث القصّة مثل " فيرجينيا وولـف " الإنكليزية ، " وفرانسواز ساغان " الفرنسيّة – على سبيل المثال – فالمحور الذاتي عند هؤلاء ليس إلا ذريعة لإطلالة بعيدة المدى تعانق الأفق الإنساني فـي عمـق وشمولية لهما درجاتهما النسبية، ولعل هذا ما ينسجم مع رؤية كوليت خوري حول ضمير الأنا ففيه من " الإغراء والحميمية " [2] ما يجعلها قـادرة علـى تجميـل عواطفها والتعرف إلى كيفية شرحها [3] .

واستطعنا من خلال هذه الأنا " أن نعايش عبر سماع صـوت المـرأة حاجاتهـا وأفكارها فلمسنا خصوصية الصوت الأنثوي وأعماقه بلغة واضحة قريبة من لغـة الواقع اليومي المعيش تارة وبلغة شعرية تستطيع أن تعبر بحريّة عن خصوصـية أعماق المرأة وانعكاس تجربة الحب فتمتزج اللغة اليومية بشفافية تجعلهـا أقـرب إلى لغة الشعر ، مما يؤهلها لتجسيد ما يعتلج في الأعماق ، دون أن تخسر صلتها بالواقع " [4] .

كتبت كوليت خوري في رواية " أيّام معـه " تجربتهـا القصصـية الأولـى فظهرت محاولاتها التّخلي عن جوها الشّعري بصعوبة ، حيث تتجلـى شخصـية الشاعرة أكثر من شخصية القاصّة ، فكل موقف يحتمل انفلاتاً باتجـاه الشـعر ، كانت المؤلّفة تنسى الحادث لتفني مشاعرها بجمل تعتني بصياغتها ، إذ لا تريد أن تترك شيئاً من تفاصيل التجربة العاطفية لبطلتها ، ولا تريد التخلّي عـن السـرد

---

[1] - الديري ، سيمون : (مقابلة مع كوليت خوري : التجربة لم تجعل منـي أديبـة) ، مجلـة المسـتقبل ، الصادرة بتاريخ ٤/شباط / ١٩٧٨ ، العدد (٥٠) ، السنة الأولى ، باريس ، ص ٥٣.

[2] - حوار لي مع الكاتبة بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ في مكتبها بدمشق .

[3] - تقول في المرجع السابق : أستطيع من خلال ضمير الأنا أن: " أجمل عواطفي وأعرف كيف أشرحها ".

[4] - حمود ، ماجدة : الخطاب النسوي القصصي ، ص٢٨ .

الشعري لكل تداعياتها الفنّية ، ويعود ذلك لكون كوليت " مفطـورة علـى إبـداع الشعر ، والشعر في سموه السامي وعلوّه العـالي لا يتضـح ولا يتواضـع إلـى الإسهاب في وصف لمسات الشعور ولا التبسّط في شرح صور الحسن " [(١)] ، وقد أكّدت كوليت ذلك عندما صرّحت لجريدة الحوادث بتـاريخ ٧/تمـوز/١٩٦١ أن ((أيّام " معه " كانت فكرة في خاطري ، وتحوّلت إلى قصّة ، كانت غايتي عنـدما كتبت أيّام معه أن أكتب فنّاً للفن ، ولكن التوجيه جاء تلقائياً مـن سـير حـوادث القصّة)) [(٢)] ، ومن هنا كان اهتمام هذا البحث ينصب على دراسة شعريّة الـنص الروائي عند كوليت خوري ، ولا ينصب على البحث في المضمون لأن كوليـت تؤمن أن الوظيفة الأهم والأبرز للأدب هو إظهار الجمال ، فالفنّان يعطي جمالاً .. وليس مصلحاً اجتماعيّاً .. وهذا يلتقي مع المدرسة الشكلية في دراسة الأدب التـي ركّزت على أدبية الأدب أي ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً ، بغض النظر عـن العوامل الأخرى الخارجة عن الأدب .

٢- رواية " ليلة واحدة " [(٣)] :

صدرت هذه الرّواية في نيسان من عام (١٩٦١) واحد وسـتين وتسـعمئة وألف ، حاولت الكاتبة فيها أن تستفيد من الانتقادات التي وُجهت إليها في روايـة " أيام معه " ، لذلك فهي لا تقل قيمة عنها ؛ بل هي امتداد عفوي لها مـن حيـث الجو والنظرة وأسلوب الاستجابة لطبيعة الأحداث في حياتنا اليوميـة المألوفـة ، فهناك الشكوى ذاتها من " التقاليد " التي تسيطر على مجتمعنا وتحول بين الفـرد وبين تحقيق وجوده .

---

[١] - فتح الباب ، زهير : (أيام معه و ليلة واحدة) ، مجلة الآداب ، الصادرة بتـاريخ ٢ تشـرين الثـاني – ١٩٦١، ص٢٥ .

[٢] - الخطيب ، دلال : (كوليت سهيل تقتل أعز الناس إلى قلبها) ، صحيفة الحوادث اللبنانية ، الصادرة بتاريخ ٧/تموز/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص٨.

[٣] - خوري ، كوليت (١٩٦١) : ليلة واحدة ، ط١ ، منشورات المكتب التجاري ، مطبعة دار الكتب – بيروت .

تسرد الكاتبة في هذه الرواية " بأسلوب سريع قصّة مغامرة عاطفيّة شيّقة " [1] إنّها تروي مأساة حواء حين تلتقي فجأة من تحب ، فتدرك أنّها مارست الحياة الزّوجيّة مغلقة القلب معطلة المشاعر .

تقع القصّة في حوالي مائتين وثلاثين صفحة ، وقد جاءت على شكل رسالة طويلة، توجهها بطلة القصّة إلى زوجها ، وتختمها الكاتبة ، بموت البطلة .

ومن المعلوم أن أسلوب قصة الرسالة ليس جديداً طبعاً ، وقد تفنن فـي التلاعـب بنوعية الرسائل كتاب كثيرون أبرزهم غوته في رواية " آلام فارتر " فـي الأدب الأوروبي وإحسان عبد القدوس في روايته " لا أنام " في الأدب العربي .

تدور أحداث القصّة حول فتاة في الخامسة عشرة من عمرها تزوّجت رجـلاً يكبرها بحوالي عشر سنوات . تزوجته لأنّ لها شـقيقات فـي البيـت يجـب أن يتزوجن . وهذا الرّجل لا يعرف متطلبات الزواج بالنسبة لسـن زوجتـه ، لأنّ أمور تجارته لا تدع له فراغاً . والفتاة بدورها لا تعرف أنّ فـي الـدّنيا بهـارج وليالي سمر ، فهي محافظة شبّت على الانطواء . وشاءت الصـدف ألا يـرزق الزوجان أولاداً على الرغم من مرور عشر سـنوات علـى زواجهمـا ، ومـن المحاولات الفاشلة التي قام بها الأطباء .

ويقرّر الزوج أن يصطحب زوجته في رحلة تجارية إلى باريس، ولكنّه ما يكـاد يصل إلى مرسيليا حتى تضطره ظروف العمل إلى البقاء، فيها فيرسـل زوجتـه وحدها إلى باريس لتعرض نفسها على الطبيب . وفي القطار المسافر لـيلاً مـن مرسيليا تبدأ قصة الليلة الواحدة ، حيث تلتقي الزوجة شاباً عربيّـاً يعـيش فـي باريس، ويحدثها عن الدنيا والليل والنهار وكيف يـدوران، حتـى تـدور معـه، وترتكب الخطيئة، وفي الصباح تندم الزّوجة على عملها، فتكتب رسالة إلى زوجها تخبره فيها بقصتها، وتقول له إنّها ستنتحر تخلّصاً من العار الـذي ارتكبتـه فـي

---

[1] - راجي ، جورج : (رواية ليلة واحدة : كتاب جديد لكوليت سـهيل) ، صـحيفة الراصـد ، الصـادرة بتاريخ١٢/أيار/١٩٦١ ، بيروت ، ص ٦ .

لحظة لا وعي، ولكنّها تعود فتفضّل أن ترجع إليه وكأنّ شيئاً لم يكن، وفي طريق عودتها تصدمها سيارة وتقتلها .

لقد حاولت كوليت أن تبيّن في القصّة " عدم الانسجام بين الرجل وامرأته من النواحي جميعها ولاسيما الفكرية والروحية والمعنوية ، وقصدت الإشارة إلى أن الرجل لا يترك للمرأة مجالاً كي تشاركه حياته بكل معاني الحياة " [1] لذلك عدّ الناقد والباحث اسكندر لوقا البطلة " رشا " في رواية " ليلة واحدة " " **الطيف الذي مر أمام عيوننا وانزلق** فوق صفحات الكتاب ، وجعلنا نطلّ من خلاله على أعماق المرأة الشرقية .. ليس في دمشق وحدها ، ولكن في العالم العربي كله " [2] فالرواية " عمل أدبي جريء ، يضع النقاط على الحروف ، ويحدّد معالم الخطأ في معاملتنا لنسائنا .. تفتح في جدران تقاليدنا، غليظة الجدران، منافذ مشرقة على نفس المرأة ، عندما تتأرجح بين الخير والشر ، وترى نفسها مشدودة ، من غير إرادة إلى الجانب المظلم من الحياة ، باحثة عن خلاصها ، عن وجودها " [3] .

إنّ قصّة " ليلة واحدة " " تعني جيلاً كاملاً من الحياة .. تعيشها امرأة بنفسية ومشاعر متقلّبة " [4] حتى تكون نهايتها ، تعمّدت فيها الكاتبة أن تجعل منها قصة إنسانية وليست مذكّرات تمحوها الأيام ، وقد استوحت فكرة هذه الرّواية من " حادثة مماثلة جرت مع صديقة لها وقد كانت تستقل القطار من مرسيليا إلى باريس حين انثالت حوادث القصة الأصلية إلى مخيلة الكاتبة فنسجت إطاراً لها في قطار " [5] وهدفها منها كما قالت : " أن أشن حملة على تقاليدنا البالية التي تزوّج

---

[1] - الخطيب ، دلال : (كوليت سهيل تقتل أعز الناس إلى قلبها) ، صحيفة الحوادث اللبنانية ، الصادرة بتاريخ ٧/تموز/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص٨ .

[2] - لوقا ، اسكندر : (ليلة واحدة وقطاع من حياتنا المغلقة) صحيفة الكفاح ، الصادرة بتاريخ ٢٣/حزيران/ ١٩٦١، دمشق ، ص ٩ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] - تميم ، ظافر : (فنجان قهوة مع كوليت خوري) ، صحيفة لسان الحال ، الصادرة بتاريخ٢٤/أيار/١٩٦١ ، بيروت ، ص ٨ .

[5] - حوار لي مع الكاتبة بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ في مكتبها بمنزلها بدمشق .

الفتاة بمن يختاره الأهل دون إرادة من الفتاة ، وقد اخترت بطلة مستسلمة لهذه التقاليد لأبلغ بالقارئ نهاية محتومة لهذه التقاليد الظالمة ، وهي أنّ الفتاة تضحي بعمرها كله لترضي التقاليد . هذا سيرضي القارئ عندنا ، وإن كان سيثير إشفاقه، وقد تعمّدت أن أختار بطلة مناقضة لبطلة قصتي الأولى " أيام معه " على طول الخط " [1] .

لذلك فحياتها لا تشبه حياة الكاتبة حيث تقول :

" رشا في " ليلة واحدة " حياتها لا تشبه حياتي إطلاقاً ، لكن عندها حساسية شبيهة بحساسيتي " [2] " أنا امرأة أعيش في الشرق إن نفسيتي ، وأفكاري بطبيعة الحال هما انعكاس لحياة هذا الشرق .. و لذلك فإن من المنطق أن تكون بطلاتي يمثلن المرأة الشرقية دون أن اضطر إلى قول ذلك .. وأعتقد أن رشا بطلة " ليلة واحدة " تمثّل ٩٠ بالمئة من نسائنا " [3] .

على الرغم من أن القصة في " ليلة واحدة " عادية شاهدناها أكثر من مرّة على الشاشة في أفلام عربيّة خاصة ، إلاّ أنّها تحوّلت بفضل براعة الكاتبة إلى قصة غير عادية في سرد الأحداث والحبكة ، فلقد استطاعت الكاتبة بناء القصة منذ بدايتها بطريقة حصلت الخيانة في النهاية وكأنها نتيجة طبيعية حتمية للظروف التي أحاطت بحياة البطلة ، بالإضافة إلى أسلوبها الخاص في سوق القصة والأفكار ، وجعلها محببة إلى النفس ؛ تجتذب القارئ لمتابعة الأحداث وقد رأت الباحثة إنعام الجندي أن الكاتبة في الرواية " حاولت التخلص من سمة الشعر ، غير أنها وإن أضفت على الجملة صبغة الأسلوب العقلي ، لم تستطع أن تتمرد على الجو العام الشعري ، كما أن فقرات كثيرة ليست جملاً فحسب ، بل كانت

---

[1] - حوار لي مع الكاتبة بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ في مكتبها بمنزلها بدمشق .

[2] - الديري ، سيمون : (مقابلة مع كوليت خوري : التجربة لم تجعل مني أديبة) ، مجلة المستقبل ، الصادرة بتاريخ ٤/شباط / ١٩٧٨ ، العدد (٥٠) ، السنة الأولى ، باريس ، ص ٥٣.

[3] - الجندي ، علي وغسان كنفاني : (مع كوليت خوري ، مناقشات أدبية) ، صحيفة الحرية ، الصادرة بتاريخ ٧/آب/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٦ .

شعراً خالصاً " [1] وهذا ما ذهب إليه وليد إخلاصي الـذي علّـق علـى طبيعـة الأسلوب عند كوليت قائلاً " كوليت خوري شاعرة تستخدم النثـر فـي أعمالهـا القصصية والروائية من أجل تعميق رؤية الشعر الوجدانيـة بحياتهـا الشخصـية وأعمالها الأدبية . وتلك الرؤية الشعرية تعطي الكاتبة بعداً خاصاً بها تعيش مـن خلاله بين قطب الأنوثة والإبداع " [2] .

---

[1] - الجندي ، إنعام : (كوليت سهيل وليلتها الواحدة) ، صـحيفة الأسـبوع العربـي ، الصـادرة بتـاريخ ٢٢/أيار/ ١٩٦١ ، بيروت ، ص ٥.

[2] - إخلاصي ، وليد : (قراءات في القصة السورية ، لؤلؤة كوليت خوري) ، صحيفة البعـث ، الصـادرة بتاريخ ١٩٧٨/٤/١٤ ، العدد (٤٦٤٩) ، دمشق ، ص ١١ .

رواية " ومر صيف "[1] :

صدرت هذه الرواية للمرة الأولى في تشرين الثاني (١٩٧٥) عـن اتحـاد الكتاب العرب بدمشق ، حاولت الكاتبة من خلالها أن تعالج موضوعاً مختلفاً عـن الروايتين السابقتين ، وجديداً لم تتطرق إليه أيّة رواية نسائية عربيّة من قبل ، وهو العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب ، حيث يرى جورج طرابيشي في كتابـه (شرق وغرب ، رجولة وأنوثة) أن " **موضوع العلاقات الحضـارية لـم يأخـذ طريقه قط إلى الرّواية النسائيّة العربيّة ، على الرغم من التّكـاثر المطـرد فـي أعداد طالبات العلم والأدب في حواضر الغرب وعلى الرغم من التكاثر المطّـرد أيضاً في أعداد الروائيات والقاصات العربيّات** "[2] .

وقد أبرزت هذا الموضوع من خلال شخصيات متنوعة عربية وأجنبية ، رسـمت ملامحها بدقّة في عالمها الروائي ، وجعلتها تتحرك ضمن شبكة مـن العلاقـات والروابط نسجتها الأديبة ببراعة فائقة ، فقد قدمت كوليت في هذه الرواية " رجـلاً استطاع خلال صيف من الأصياف أن يجمع في قلبه ثلاث نساء "[3] ... وتـدور أحداث الرواية بين دمشق والقاهرة ولندن وباريس ، وتسـعى الكاتبـة لتحميـل العلاقات العاطفية بعض الأبعاد الأخرى ، فهي تنفي أن تكون روايتها قصة حب ، بل تؤكدّ أنها قصة كاتبة أرادت أن تهرب من نفسها ، فالتقت مصادفة أبطالهـا . لقد خطر على بالها السفر فجأة بسبب تعبها من نفسها ومن هموم الوطن ، للبحث عما هو جديد ، فالرحلات عادة تحرك همّة الكاتب .

يطالعنا البناء القصصي في رواية " ومر صـيف " بعلاقتـين رومانسـيتين تتطوران متوازيتين ، وتضم كلٌ منهما طرفاً عربياً ، وآخـر أوروبيـاً ، إحـدى الشخصيات الرئيسة في الرواية هي شخصية يوسف الأسواني دكتور الاقتصـاد ،

---

[1] - خوري ، كوليت (١٩٧٥) : ومر صيف ، ط١ ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

[2] - طرابيشي ، جورج (١٩٩٧) : (شرق وغرب ، رجولة وأنوثة) ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ، ط٢ دار الطليعة – بيروت ، ص ١٣ .

[3] - ومر صيف ، ص ١٧ .

ومدير البنك المصري الذي يسافر إلى لندن بقصد العلاج ، لم ينجح في علاقته مع سهير الصحفية المصرية ذات الشخصية القوية التي ترفض الوصاية والحماية التي يحاول يوسف أن يفرضها على كل امرأة يتعرف إليها . تجد سهير البديل الـذي تطمح إليه في شاب إيطالي وسيم يُعْجَب بها ويحبّها حبّاً جمّاً ، بينما ينجذب يوسف إلى شخصية الممرضة الإنكليزية " جين " نموذج المرأة التي تصبو إلى الاسـتناد على الرجل القوي ، وتلتذ بالخضوع له ، وقد عبرت الكاتبة مـن خـلال هـاتين العلاقتين المتوازيتين عن مادّيّة الغرب ، وروحانية الشرق وتخلّفه الحضـاري ، ووقفت على الصنعة الحضارية ، وحاولت إيجاد لمسـات إنسـانيّة توشّـي بهـا الحاضر .

لقد أدانت كوليت خوري في روايتها " ومر صيف " الصورة القاتمة التي بدا عليها الغرب الرأسمالي والاشتراكي ، من خلال إدانتها العلاقات المادية التي باتت تسود المجتمع الأوروبي ، فقد حوّلت الإنسان إلى آلة ، وقتلت فيه الدفء والروح، كذلك أدانت الشرق وتخلفه الحضاري ، مما دفعها إلى " **طرح إيديولوجية بديلة ، تشجب الحاضر ، لا لتمسك بالمستقبل ، بل بالماضي ، وتحديداً بدمشق القديمـة التي رأت فيها الرواية التقدم والخلاص** " [1] .

لذلك رأى الروائي والناقد نبيل سليمان أن كوليت في رواية " ومر صيف " تجسد " **النظرة البرجوازية للعالم في لحظات ضعفها وقلقها ، نظرة تساوي بين الغرب الرأسمالي والشرق الاشتراكي : هناك المادية الاستغلالية ، وهناك المادية الجافة (بلا عواطف) ، كما تقول ، إلى دمشق القديمة برموزها (الحارات والبيـوت الشامية) وأساوبها المعيشي ، أي إلى الماضي البرجوازي** " [2] .

إن إيمان الكاتبة بتلوث الغرب الرأسمالي والاشتراكي على حد سواء جعلهـا كما رأى الباحث محمد قرانيا " **تُحرم أي لقاء شرعي بـين أبطالهـا الشـرقيين والغربيين ، وكانت حريصة على شرقية " يوسف " و " سهير " وروحيهما ، فلم**

---

[1] - قرانيا ، محمد (٢٠٠٤) : الستائر المخملية (ملامح الأنثى في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ص ٣٠٤ .

[2] - سليمان ، نبيل (١٩٨٢) : الرواية السورية (١٩٦٧ – ١٩٧٧) ، وزارة الثقافة – دمشق ، ص ٢١٦ .

تسمح لهما بالاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية ، وأعادتهما إلى الشرق قبل أن يتلوّثا بحضارة الغرب المادّية " [1] . لأن الشرق كما ترى كوليت وكما وجد فيصل دراج في كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية) " **يتفوق على الغرب ، كما تتفوق الروح على المادة ، فأوروبا مأزومة على نقيض الروح الشرقية التي يعصمها جوهرها عن الأزمة والتمزق** " [2] .

تقدّم الكاتبة في هذه الرواية ثلاثة ألوان من الحب :

اللون الأول : هو اللون المجتمعي الشرعي ، لون الزوجة الشرقية مديحة ، هذا اللون هذبته عصرية الدكتور يوسف من الشوائب التقليدية ، إذ بدأ بالحب ، ثم غدا نوعاً من الألفة والاحترام ، ولكنّه لم يتطور إلى المشاركة الفكرية أو الموقف المساواتي ؛ وبذلك تشير إلى النمط الشرقي السائد في العلاقات بين الرجل والمرأة بحسناته وعيوبه .

أما اللون الثاني : فهو اللون الذي تتوق الكاتبة إلى وجوده في مجتمعنا ، الذي لم يرقَ بعد إلى هذا المستوى في العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتجسد عبر علاقة الصحفية الذكية المتحررة سهير بيوسف ، وهي علاقة قائمة على أساس المساواة والمشاركة الفكرية والإنسانية ، بين إنسانين يتمتعان بقدرٍ متساوٍ من الوعي والحرية والاستقلال ، غير أن هذه العلاقة ترسمها الكاتبة كعلاقة سريعة ، مما يعني أن هذا الانسجام الحضاري والفكري في العلاقة بين الرجل والمرأة ما زال بعيداً عنا نحن في الشرق .

لذلك رأت الباحثة الدكتورة ماجدة حمود أن (سهير) في رواية " ومر صيف " : " شخصية تصدم مجتمعها وتثور على قيمه " [3] مما جعلها " تعاني في أعماقها من بؤس علاقة غير شرعية مع الرجل ، خاصة حين يمرض ، فتتمنى لو تؤطر علاقتها به مواضعات اجتماعية .. وتحن إلى تلك النظم الاجتماعية التي تضفي

---

[1] - قرانيا ، محمد : الستائر المخملية ، ص ٣٠٤ .

[2] - دراج ، فيصل (١٩٩٩) : نظرية الرواية والرواية العربية ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء وبيروت ، ص ١١٣ .

[3] - حمود ، ماجدة : الخطاب القصصي النسوي (نماذج من سورية) ، ص ٣١ .

الشرعية على علاقتها بالرجل ، مما يتيح لها الوقوف إلى جانب الرجل في محنته، لأن مراعاة الأطر الاجتماعية هو ما يريح الرجل المريض كما يريحها " [1] .

اللون الثالث من الحب تقدّم عبر شخصيّة جين ، هذه الفتاة الغربيّة التي ملّت الجنس ، وراحت تبحث عن الحب ، لقد أحبت قبل يوسف مرات عدة وأنهت في كل مرة هذه العلاقة ، لأنها لم تكن تروي عطشها الروحي ، لقد كانت جين متعلقة بمؤسسة الزواج وتفهم الحب على أنه فناء شخصية في كيان الأخرى ، بل انصهار كيانين في كيان واحد ، أرادت الكاتبة من خلال علاقة يوسف بجين أن تجسّد حنين الغرب المادي إلى روحانية الشرق ودفئه .

إن علاقة جين بيوسف تذكرنا بالأعمال الروائية العربية التي وقفت أمام علاقة الشرق بالغرب من خلال علاقة الرجل بالمرأة ، فقبل كوليت خوري صوّر الروائيون العرب في رواياتهم العلاقة بين الشرق والغرب ، ولكن من منظور ذكوري حيث " **يتعين الغرب مستودعاً للمعرفة عنوانه الجامعة ، ومكاناً للإشباع الجنسي ، أداته المرأة الشقراء ، وفضاءً ذميماً يعبث بالإيمان** " [2] لذلك رسموا ملامح المرأة الأجنبية في هذه الروايات من خلال الجسد فقط ، وكأنّها كائن بيولوجي اختزل كل صفاته في جسد بلا روح ، أما كوليت خوري فقد كان تصويرها للمرأة الأوروبية أقرب إلى واقعه من الروايات السابقة ، حيث رأى الدكتور عبده عبود نقلاً عن الباحثة روتراود فيلاندت أن :

" طريقة معاملة الممرضة جين في رواية كوليت خوري ، تدلّ مع ذلك على أن المؤلفة ، أدركت حقيقة أساسية يجب أن نقرّ بأنّ الاعتراف بها مقدّمة ضرورية للكتابة عن المرأة في الأدب ، أوروبية كانت أو عربيّة ، بشكل منصف لها ، ومناسب لكرامتها ، وهي أن المرأة في الشرق وفي الغرب قبل أن تكون أنثى ، إنسان له روح وجسد ، وله خصال ومواهب وعواطف وتطلّعات كما لجميع

---

[1] - حمود ، ماجدة : الخطاب القصصي النسوي ، ص٣١ .

[2] - **درّاج ، فيصل (٢٠٠٤) : الرواية وتأويل التاريخ ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت ، ص ٦٩ .**

الناس " [1] . فالمرأة الأوروبية كما ترى كوليت هي المرأة في كل مكان وزمان ، كائن إنساني ، وهبه ا العقل والموهبة والعاطفة ، قبل أن يهبه الجسد .

ومن حيث البناء الفني شبهت الأديبة كوليت نفسها إزاء روايتها " ومر صيف " بآلهة صغيرة ، وقدمت الأحداث من خلال السرد الموضوعي بضمير الـ (هو)، ومن خلال السارد العالم بكل شيء ، بعد أن تخلّت في هذه الرواية عـن ضـمير الـ (أنا) المتكلم ، وأسلوب السرد الذاتي الذي سيطر على البنية السـردية فـي جميع رواياتها الأخرى " أيام معه ، ليلة واحدة ، أيّام مع الأيّام [*] " ، قائلة :

" علاقتي قائمة مع جميع أبطالي حتى الذين لا أحبّهم منهم ، أنـا التـي تخلـق الأشخاص ، أنا كإنسانة أهم من أنا ككاتبة ... أرفض أن أكون أحد أبطـالي ... أرفض أنا أكبر من أبطالي " [2] .

كما استعارت بعض الأدوات السينمائية كالفلاش باك أو (الخطف خلفـاً) وهـو " قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطراداً يعـود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما " [3] ، والانتقـالات السريعة بين الأمكنة ، محاولة الاستفادة من المنجزات التي حققها عالم السـينما ، لتوظيفها في عالمها الروائي ، كما جرت العادة لدى كتاب الرواية الحديثة.

في النهاية نقول إن رواية " ومر صيف " محاولة قدّمتها الكاتبة كوليـت خـوري للابتعاد عن تفاصيل حياتها وأسفارها والتي سادت الروايات التي كتبتها جميعها ، التي كانت منبراً لسيرتها الذاتية ، والابتعاد في خطابها الروائي إلى عوالم جديدة، ورؤية إنسانية أعم وأشمل .

---

[1] - عبود ، عبده : الأدب المقارن ، ص ٤١١ .

[*] - خوري ، كوليت (٢٠٠٤) : (رواية أيام مع الأيام) ، ط٣ ، دار الفارسة – دمشق .

[2] - الديري ، سيمون (شباط، ١٩٧٨) : (مقابلة مع كوليت خوري : التجربة لم تجعل مني أديبة) ، مجلـة المستقبل ، العدد (٥٠) ، باريس ، ص ٥٢ .

٣ - عبد السلام ، فاتح (١٩٩٦) : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٣٥ .

ثالثاً - المرأة والإبداع :

آ- القصة النفسية وتصوير العالم الداخلي للشخصيات :

تعود بدايات الحركة النسائية في الغرب إلى عام ١٧٩٢ عندما نشرت ميري ولسن كرافت Mary wellson craft كتابها في إنجلترا بعنوان " دفاع عن حقوق الإنسان " ، ومنذ ذلك الوقت والنساء الغربيّات يناضلن من أجل الحصول على حقوق متساوية ووضع قانوني عادل ، مما أدّى إلى إحداث تغييرات جذريّة في وضعهن الاجتماعي والقانوني ، وقد جاء ذلك تمشّياً مع المثل العليا الديمقراطية التي تدعو إلى الحرية ، وإتاحة فرصة متساوية للجميع بغض النظر عن الطبقة أو الجنس أو العقيدة .

ومن أهم رائدات الحركة النسائية في العالم الغربي :

١- الأديبة الإنجليزية فرجينيا وولف (*) Virginia woolf (١٨٨٢ – ١٩٤١):

التي كانت النصيرة المخلصة لحقوق المرأة ، المؤمنة بالمساواة بين الرجل والمرأة ؛ فاستطاعت من خلال كتاباتها المؤثّرة والقويّة عن تحرير المرأة ، أن تسهل عليها طريق التقدّم والكفاح من أجل الحريّة ، فقد كتبت فرجينيا أعمالاً منفصلة عبّرت عن " آرائها ومعتقداتها في صالح تحرير المرأة ، وضد الحروب

(*) فرجينيا وولف : عاشت فرجينيا وولف طفولتها وشبابها في عصر كان المجتمع الإنجليزي على وشك التخاص من قيود العصر الفيكتوري . كان والدها سيرليزلي ستيفن مثقفاً مشهوراً في إنجلترا في ذلك الوقت، وكان ليبرالياً نزاعاً للشك في أمور الفلسفة ، تولى مسؤولية تربية فرجينيا في الجوانب كلها ، لأنها كانت تعاني من اضطرابات صحية ، وكانت مضطرة أن تتلقى العلم في المنزل ، قرأت تحت تأثير والدها أعمال الفلاسفة مثل أفلاطون ، وسبينوزا ، وهيوم . كوّنت مع بعض الشبان المثقفين دائرة ثقافية تحت اسم " جماعة بلومزبري " التي احتلت مكانة مرموقة في تاريخ الأدب والفن في انجلترا ، تزوجت عام (١٩٢٢) من ليوناردو وولف ، تحدثت عن تحرير المرأة ، أظهرت تمكنها من استخدام تيار الوعي في أعمالها الروائية ، انتحرت بعد أول قصف للندن خلال الحرب العالمية الثانية عام (١٩٤١) .(النساء في العالم النامي أفكار وأهداف ، حسنة بيجوم ، ترجمة : منى قطان ، ص ٦٧ ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ م .

والاستيلاء على الأرض، من خلال كتاب " غرفة خاصة بنا [1] " Aroom of on's own عام (١٩٢٩) ، و " ثلاثة جنيهات " [2] Three Guineas (١٩٣٨) وأضـافت فيهما الجديد من حيث الشكل . وتعبّر بحجج واضحة عن قضايا المرأة في رواية " أورلاندو Orlando (١٩٢٨) ، فتؤكد طبيعة الإنسان " الخنثويـة " كـي تمسـح الفاصل بين دور الذكر ودور الأنثى " [3] وكانت المبادئ التي أدخلتها في كتابـة الرواية ثرية جداً من الناحية الفنية . قامت بالعديـد مـن التجـارب فـي شـكل ومضمون الرواية .

فكانت " واحدة من أكثر الموهوبين والمجددين من بين روائيي تيار الـوعي[*] . أظهرت أعمالها الأولى تحوّلها عن الاستكشاف الذاتي فـي البدايـة . اسـتمدّت أساليبها التقنية من رواية / يوليسيز / لجويس ، ومن روايات وليم فولكنر ، لكنها استطاعت استخدامها بطريقتها الخاصّة ، نذكر من هذه الأساليب والتقنيات [4] :

---

[1] - وولف ، فيرجينيا (٢٠٠١) : غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء) ، ترجمة : رضا الظاهر ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق .

[2] - Woolf , Virginia 1938 : Three Guineas , The Hogarth press – London .

[3] - بيجوم ، حسنة (١٩٩٩) : النساء في العالم النامي ، (أفكار وأهداف) ، ترجمة : منى قطان ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الميرية – القاهرة ، ص ٦٨ .

[*] لم يتوقف تأثير الموجة الطاغية من الاهتمام باللاشعور أي بالإنسان الداخلي وحياته الباطنية . عند حدود السريالية وما شاكلها من الاتجاهات ، فقد اعتمدت الرواية الحديثة اعتماداً رئيسياً على تيار الوعي Stream of consciouse ness كروايات فرجينيا وولف ، وجيمس جويس ، ووليام فولكنر وكثيرين غيرهم مـن مشـاهير الروائيين في هذا العصر . وتتميز رواية تيار الوعي بمادتها أكثر مما تتميز بهدفها أو موضـوعها وتقنيتهـا وفي محاولة لتبسيط المسألة يمكن أن نقول : إن حركة الفكر والشعور تتم على مستويين : مسـتوى الكـلام ومستوى ما قبل الكلام، وتيار الوعي مرادف للتجربة العقلية والنفسية كيفية وماهية على مسـتوى مـا قبـل الكلام، أي قبل أن تصبح في نطاق الوعي ، والميزة الأساسية لمثل هذه المادة أنها تكشف عن أعماق الإنسان قبل أن تتدخل رقابته العقلية لتقدم مادة من نوع آخر زيفها العقـل المتـأثر بالعوامـل الثقافيـة والأخلاقيـة والاجتماعية . (تطور الأدب الأوربي : حسام الخطيب ، ص ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، منشـورات جامعـة دمشـق ١٩٧٥م) .

[4] - راجع بهذا الخصوص روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمه وعلق عليه : محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٩ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٩٣ .

١- المونتاج الزمني – المكاني : وهو مجموعة من الوسائل التـي تسـتخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالي السريع للصـور ، أو وضع صورة فوق صورة أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها .

٢- المونولوج الداخلي : وهو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقـديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات فـي المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بـالكلام على نحو مقصود . ويقسم المونولوج الداخلي إلى مونولوج داخلي مباشر ومونولوج داخلي غير مباشر ، حيث يتم استخدام ضمير المفرد المتكلم في الأول ، وضمير الغائب أو المخاطب في الثاني .

٣- مناجاة النفس : وهو تكنيك تقديم المحتوى الـذهني والعمليـات الذهنيـة الشخصية مباشرةً من الشخصية إلى القارئ من دون حضور المؤلـف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً .

أظهرت فرجينيا وولف في رواية / السيدة دالوي / ١٩٢٥ تمكّناً تامّاً من أسـاليب جويس ، قلّدت بعضها ، لكنّها هدفت إلى تركيز عالٍ، وومضات لحظـات خبـرة ومعاناة أكثر من محاولة الخيال لصورة كلّية " [(١)] .

إن ما يميّز فرجينيا وولف في رواية (السيدة دالوي (١٩٢٥)) كمـا فـي رواياتها الأخرى هو استخدامها " لأداتها الشعريّة لتصوير العالم الـدّاخلي لكـل شخصية أكثر من السّماح لهذه العقول بأن تعبّر عن نفسها بكلماتها الخاصّـة " [(٢)] وقد رأى ر . م . ألبيرس في كتابه " تاريخ الرواية الحديثة " أنه " في كل كتـب فرجينيا وولف ثمّة كائنات مشغولة بنفسها على نحو مخيف ، تغور في مشاعرها ،

---

[١] - هيرلاندز ، ليليان و ج . د . بيرسي وستيرلنج . أ . براون (١٩٨٦) : دليل القارئ إلى الأدب العالمي ، ترجمة : محمد الجورا ، ط١ ، دار الحقائق – بيروت ، دمشق ، ٣٥٩ .

[٢] - المرجع السابق ، ص ٣٥٩ .

في خوف دائم من ألا يجد شيئاً ، أمام هذا الشره الداخلي ، وفـي فـزع مـن أن يختفي هذا الرباط الضعيف بين العالم والشعور " [١] .

إن النظر إلى فرجينيا وولف على أنها نموذج للتحرر في المقام الأول ، أمر صحيح ، بشرط ألاّ نهمل اهتمامها بقضايا أخرى ، تهم كل مفكر متحرر فروايـة " السيدة دالوي Mrs Dalloway (١٩٢٥) " تبين الشعور بطغيان المجتمع علـى الفرد ، أما رواية " نحو المنارة " To The Lightouse (١٩٢٧) فتظهر ما عنـد المفكرين من توتر وفقدان للثقة بالنفس .

بينما تلمح رواية " بين الفصول " (Between Acts) (١٩٤١) إلى كيفيـة تأثر حياة الأمة بالبيئة والتاريخ ، إلاّ أنّ ما يعطي هذه الكتب الميزة والقـوّة هـو الشعور الإنساني ، والرهافة النادرة ، والتجاوب مـع عـالم الشـعور الحدسـي والمشاعر العفوية " [٢] الذي يظهر بشكل كبير فـي روايتهـا (السـيدة دالـوي Mrs Dalloway (١٩٢٥)) ، والتي كان لها " أثرها العميق في تطوير الأسـاليب الروائية " [٣] لدى كثير من الكتّاب في أنحاء العالم جميعها.

تروي (السيدة دالوي Mrs Dalloway (١٩٢٥))[٤] يوماً من حيـاة السـيدة دالوي بطلة الرواية ، فبينما تعد السيدة سهرة في بيتها ، وتتجول في شوارع لندن، حيث تشتري بعض الزهور للحفلـة ، تلتقـي شخصـيات الروايـة الأخـرى : " سبتموس وارن " المصاب بالاكتئاب والذي ينتحـر فـي هـذا اليـوم نفسـه ، و " بيترولش " الذي أحبته " السيدة دالوي " في العشرين من عمرها ، والذي يعود من الهند في اليوم ذاته . بعد غياب طويل ، وبعد زواجه من امرأة صادفها علـى متن السفينة المغادرة إلى الهند ؛ فيهدد بذلك استقرار " السيدة دالـوي " وحياتهـا

---

١ - ألبيرس ، د . م (١٩٨٢) : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سـالم ، ط٢ ، منشـورات بحـر المتوسط ومنشورات عويدات – بيروت ، باريس ، ص ٢٠٣ .

٢ - نخبة من الأساتذة المختصين : تاريخ الأدب الغربي ، الجزء الثاني ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق ، بلا تاريخ ، ص ٧٣٥ .

٣ - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٣١ .

٤ - وولف ، فرجينيا (١٩٩٤) : السيدة دالوي ، ترجمة : عبد الكريم محفوض ، دار جفرا للنشر – حمص .

الزوجية مع زوجها البريطاني المحافظ " ريتشارد دالوي " ، رافضة حياة الفوضى وعدم الاستقرار والمعارك المستمرة التي كان يفرضها عليها المثقف " بيتروولش " الاشتراكي في شبابه ، المتلهّف أبداً للكتب والمعرفة والفكر ، والمنتقد باستمرار للسيدة دالوي وسطحيتها وخفتها ولعبها بالحياة .

وهكذا تحدث القصة الخارجية خلال أربع وعشرين ساعة ، وهي تجري في مدينة (لندن) (وفي حي واحد من أحياء تلك المدينة) ، وتحتوي على شخصيتين رئيسيتين . ومع ذلك فإن الوقت الذي تدور فيه الدراما الأساسية التي تحدث داخل ذهن هاتين الشخصيتين يمتد ثمانية عشر عاماً .

أما مكان الأحداث فينتقل من الهند ، إلى بورتون ، إلى لندن ، إلى ميدان معارك الحرب في فرنسا ، وتتناول الأحداث حوالي اثنتي عشرة شخصية ، بشكل يتيح " للوعي الخارجي (وعي القارئ) أن يتتبع أذهان الشخصيات التي تُبنى ، ويفهمها ، ويفسّرها ، ويؤدي هذا عن طريق توفير محور لاهتمام القارئ له صفة الثبات النسبي ، وذلك ليركن إليه في أثناء تتبعه للتداعي المضطرب السريع لوعي الشخصيات " [1] .

[1] - همفري ، روبرت (٢٠٠٠) : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة وعلق عليه : محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة ، ص ١٦٣ .

٢- فرانسواز ساجَان [*] Fransoice Sagan (١٩٣٥ – ٢٠٠٤) :

تمثّل فرانسواز ساجَان " إحدى الظواهر الأدبية المعاصرة " [١] ، كما تمثّـل أعمالها " ابتسامة حب " [٢] ، " هل تحبين براهمز " [٣] ، " بعد شهر..أو سنة " [٤] وغيرها من الأعمال نموذجاً تجلّت فيه الحركة التحررية لعلاقـات المـرأة فـي المجتمعات الأوروبية الحديثة ، استطاعت أن تكشف فيهـا عـن قلـب المـرأة وأعماقها، وأن تصور النفس الإنسانية بعين بصيرة بقلوب النساء .

وفرانسواز ساجَان كاتبة متأثرة بالفلسفة الوجودية ، فقد " استعارت لنفسـها اسـم ساجان من شخصية الأميرة دي ساجان ، إحدى شخصـيات المؤلـف مارسـيل بروست Marcel Proust في رواية " البحث عن الـزمن الضـائع " وهـي مـن المعجبات بكتابات سارتر " [٥] ، قرأت الأدباء الرومانتيكيين العاطفيين ، ولم تلبث أن شغفت بقراءة " كامي " ، وقد شاع عنها أنها نشأت نشأة طّيبة ، وفجأة في سن الثامنة عشرة استبدلت حياتها الرزينة بحياة طليقة ، أحبّت في تلك السن الموسيقى

---

[*] ولدت فرانسواز ساجان في ٢١ يونيو ١٩٣٥ من أب يعمل مهندساً وأم شابة رقيقة ، وتنحدر من أسـرة " ألكواريز " وهي في القمة من الأسر البورجوازية . وقد بدأت تعليمها في " المؤسسة التعليمية " في بـاريس وفي السادسة عشرة أدخلتها والدتها دير الراهبات ، ولكن الأخوات الراهبات لم يعجبهن ميلها الشديد إلى شعر الشاعر " بريفر " ولم يرتحن كذلك إلى افتقارها إلى الروحانيات ، فتركت الدير والتحقت بإحـدى المـدارس الخاصة وحصلت على البكالوريا بقسميها الأول والثاني .

دخلت فرانسواز السوربون ، ولكنها تعثرت في دراستها العالية ، التي تركتها لتعكف علـى الكتابـة فلاقـت نجاحاً كبيراً ، فترجمت أعمالها الروائية إلى أكثر لغات العالم . يمتاز أسلوبها بالبساطة التامـة والانطـلاق التلقائي في اللفظ .

[١] - ساجان ، فرانسواز : رواية (ابتسامة حب) ، دار الهلال – مصر ،بلا تاريخ، مقدمة الرواية ، ص ٨ .

[٢] - المرجع السابق نفسه .

[٣] - ساجان ، فرانسواز : رواية " هل تحبين براهمز " ترجمة : أنورلوقا ، مطبوعات كتابي – القاهرة ، بلا تاريخ .

[٤] - ساجان ، فرانسواز (١٩٧٥) : رواية " بعد شهر .. أو سنة " ، ترجمة : ياسر هواري ، ط١ ، المكتب التجاري للطباعة – بيروت .

[٥] - العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد والبلاغة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص٤٧٣، ٤٧٤ .

الكلاسيكية و " الجاز " على السواء – ثم بدأت ترتاد كهوف الوجوديين في حـيّهم المعروف (سان جرمان دي بريه) .

صوّرت ساجان في روايتها " هل تحبين براهمز " مأساة المـرأة العصـرية حيث تقول : " لقد تلاشى ذاك الحدب ، وانتهى عهد الرأفة والنجدة ، وأصـبحت المرأة وحيدة لا أهل لها ولا ملاذ ، تستغني عن الرجل فتنزل ميادين الأعمـال ، حيث تكافح وتصارع وتتعرض للهوان ، مما ينافي طبيعتها ... حتى إذا غـاض شبابها وأعياها الكد ، راحت تجتر لوعتها ، ولم يسعفها قلبها الجريح الذي باتـت تثخنه ذكريات ماضيها ، فهو لا يسعه إلاّ أن يقطع كل صلة بينها وبين النـاس .. إنّ المرأة كالزهرة تتفتح مرة واحدة ، وتذوي مرّة واحدة . فما أقسى هذه الوحشة المريرة التي ادّخرتها حضارة اليوم مصيراً لكثير من النساء ! "[1] وتعدّ الروايـة – هل تحبين براهمز – كلها بحثاً عن الحب ، وتعريفاً لمضمونه في محيط الجيل المعاصر . فقد انحدرت الإنسانية إلى عالم المادة ، وضلّت عن الحب – بمفهومه الكامل – أي ذلك التجاوب الذي يضفي على الكون معناه العميق ، تلك العاطفـة التي تهب الحياة لمن يبذل نفسه من أجل شخص آخر .

بطلة الرواية " بول " ؛ امرأة رقيقة العاطفة في التاسعة والثلاثين مـن عمرهـا ، طلّقت في نزق شبابها زوجاً ثرياً فتياً من أرقى أهل المجتمع .. ومضـت تبحـث عن الحرية والسعادة ؛ التي ظنت أن أغلال الزواج تعوقها عن ورودها ، فلم تنل سوى نشوة عابرة ، استعادتها مع أكثر من عاشق ، ثمّ زهدت فـي ذلـك ، ولـم تستغرقها إلا علاقة ربطتها برجل يناهز الأربعين ، هو " روجيه " ، هذه العلاقـة استمرت ست سنين ، أخلصت له فيها الحب ، دون أن تفلح بالاستئثار به !

فـ " فروجيه " كان رجلاً أنانياً يحتاج إلى وفاء " بول " وحنانها ، فيفـزع إلـى أحضانها كلما نغّص عليه منغص ، ولكنّه سرعان ما يسلو ، فيـدعها وحـدها ، ويخرج ليجول ويصول في ليالي باريس ، غير أن متع المجون لا تروي غليله ، فيشتد شوقه إلى " بول " التي أقبل عليها فتى وسيم هام بها ، وغدا يلازمها ، وبات يسلبها منه.

---

[1] - ساجان ، فرانسواز : مقدمة رواية " هل تحبين براهمز " ـ ص ٣٧ .

هذا الفتى هو " سيمون " الذي لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، طلعـت عليه " بول " بوجهها الرقيق العاني ذات صباح ، فأحبّها بعاطفة دافقة ملأت قلبـه وفكره ، غير آبه بفارق السن بينه وبينها ، سعيداً بالتجاوب النـادر بـين نفسـه ونفسها ، فقرر أن يتزوجها لينتزعها من جهاد الرزق الذي تتجشمه فـي مجتمـع قاسٍ لا يرحم .
تعيش " بول " المستقلة صراعاً حاداً ينشب في قلبها ، بين حبّها لـ ـ " روجيـه " وعطفها على " سيمون " حتى نراها في النهاية ترفض الزواج مـن " سـيمون " لتبقى تحت أحمال الماضي الزاخر بالشجون ، ترزح إلى جانـب ذلـك الرجـل " روجيه " الذي تعلم أنها لن تجده إلى جانبها .
واللافت للانتباه في هذه القصة هو إيجازها ، فلا تسـتغرق وقائعهـا إلاّ بضـعة أشهر، ولا تكاد تنتقل مشاعرها بعيداً عن مدينة معينة هي باريس ، إنّها مجموعة قصيرة من اللقطات الموفقة في جملتها ، تدل على رشاقة ، ودراسـة ، وقريحـة مواتية .

والقصة لا تجري في إطار خارجي ، بقدر ما تغوص في العـوالم الداخليـة الباطنية للشخصيات ، فلا قيمة للأحداث من حيث هي أحداث ؛ وإنّما هي مجـرد ظروف ، تفسح المجال لخلق مواقف خاصة ، تتطـور مـن خلالهـا عواطـف ومشاعر الأبطال .

فقصّة " هل تحبين براهمز " قصة نفسية بالدرجة الأولـى ، وفـي القصّـة النفسّية ، لا شك أن أقوى تعبير هو التعبير المباشر ، أي سياق تلك الخواطر التي تسري في وجدان الشخص سواء أجهر بها أم كتمها ، فإن حديث كل امرئ مـع نفسه لا يقل أهمّية عن حديثه مع سواه . والرواية التي بين أيدينا " منسوجة مـن هذه الخواطر المتصلة نسمع فيها نجوى الضمائر ، وهمس الرغائـب ، وخفـق القلوب . إننا لا نرى العالم الخارجي إلاّ من خلال انطباعات الأبطـال . ولـيس وصف الإطار فيها وصفاً موضوعياً ، وإنما وصف شخصي يتلاءم مـع الحالـة الشعورية التي يجتازها هذا أو ذاك ، فالكاتبة تعنى فوق كـل شـيء بانفعـالات الإنسان ، وتقف عند العقبات التي تعترض تصرفه ، وهي تنقل إلينا نقـلاً أمينـاً

نص ما يتردد في نفوسهم ... وترصد الأفكار المتلاحقة التي تجول فـي بـاطن أبطالها " [١] حتى إنّ كثيراً من النقاد رأى أن فرانسواز ساجان في روايتها " هـل تحبين براهمز " " تقدّم الدليل على نضج كبير ، يتجلّى في دقة التحليـل النفسـي وعمقه ، وبراعة التصرّف في الفن القصصي " [٢] .

إنّ اهتمام الكاتبة بعوالم أبطالها الداخلية واستبطان ما يدور فـي عقلهـم البـاطن جعلها تنشغل كما " انشغل كثير من كتّاب القصّة بتحديث تقنياتهم استناداً إلى رؤى ما ورائيّة أو داخلية ... يمتزج الواقع بصورة النفس ... إنّ غالبيّة ممثلـي هـذه الدائرة يمتحون من وجوديّة " [٣] ، وفرانسواز ساجان كغيرها من كتاب الروايـة الحديثة في القرن العشرين تستعير هذه التقنيات من رواية تيار الوعي ، ومنجزات علم النفس . وهي في روايتها " هل تحبين براهمز " تسير علـى نهـج الروايـة الحديثة في القرن العشرين ، ولاسيما بعد الحرب العالميـة الثانيـة " إن العـالم الدّاخلي ، أي وعي الإنسان يصبح المضمون السائد (فالإنسان يعاني في المرتبـة الأولى من وعيه ، وفي المرتبة الثانية من عالم الأشياء) وهذا إن كـان وصـف أحداث الوعي في الرواية الحديثة يحتل دائماً مجالاً كبيراً ، في الواقع على حساب وصف أحداث الوجود الملاحظة بشكل مقصور " [٤] .

ولم يقتصر الاهتمام بتحرير المرأة ، وتصـوير أعماقهـا وآلامهـا ، علـى الأديبات من النساء ، بل شارك فيها الأدباء أيضاً ، فإذا " ألقينا نظرة سريعة على الرواية الحديثة والمعاصرة وجدنا المرأة والحب يشغلان مركزاً رئيسـاً بعـد أن

---

[١] - لوقا ، أنور : مقدمة رواية " هل تحبين براهمز " ، ص ٤٠ .

[٢] - المصدر السابق ، ص ٤٦ .

[٣] - قرانيا ، محمد (تشرين الثاني /٢٠٠٤) : تجلّيات الحداثة في القصة العربية ، مجلة المعرفة السورية ، العدد (٤٩٤) ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

[٤] - نويها وند ، توماس (تشرين الثاني / ٢٠٠١) : الرواية (١) ، ترجمة : محمد فؤاد نعنـاع ، مجلـة الموقف الأدبي ، العدد (٣٦٧)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ص ٢٠ .

تحرّرت الرواية من التقاليد البالية والتزمت بتصوير الحياة بكل صراحة وصـدق كما هو الحال في أعمال جويس ولورانس وهيمجواي ومورافيا وغيرهم " [1] .

ويعدّ ألبرتو مورافيا [*] **Alberto Moravia (١٩٠٧ – ١٩٨٩)** من أكثر الأدباء اهتماماً بقضية المرأة ، ففي رواياته " عصر اللامبالاة " [2] ، " الاحتقار " [3] ، " امرأة من رومـا " [4] ، " الانتبـاه " [5] ، " العصـيان " [6] ، " السـأم " [7] ، " المرأتان " [8] يفتح أمام القارئ باباً واسعاً ، يطل من خلاله على هموم المرأة ، ومشكلاتها ، وأحلامها ، وتطلّعاتها .

فألبرتو مورافيا الذي كان من أنصار مذهب الواقعية الطبيعية " عني بتصوير الواقع الاجتماعي ... وتوقّف طويلاً عند البورجوازيـة الإيطاليـة عهـد الحكـم الفاشستي " [9] ونذر أكثر أعماله لتصوير واقع المرأة الإيطالية المرير فـي تلـك الفترة ، لأنّ " وصف الوسط الحياتي لم يكن لدى الطبيعيين غاية بحد ذاتها ، بـل

---

[1] - سمعان ، أنجل بطرس (١٩٨١) : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص١٠٧ .

[*] ألبرتومورافيا : كاتب إيطالي شهير تعرض لمرض " سل العظام " ، في صباه وهو مـا أقعـده الفـراش وحرمه من الاستمرار في الدراسة التي كان شغوفاً بها ، وهو ما يوضحه مورافيا نفسه في كلامه إلى أنـيس منصور : أنا لم أذهب إلى مدرسة . تعلمت كل شيء في السرير ، فقد أصابني شلل الأطفال ، وتعلمت اللغة الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والآلة الكاتبة على السرير بطلاقة تامة ، إلى جانب الألمانيـة والقليـل مـن الروسية . وكان مورافيا أديب الطبقة المتوسطة الفاسدة المختلة في روما – قبل وبعد الحرب العالمية الثانية – وكان مناهضاً في كتاباته للحكم الفاشي في عهد موسوليني . حولت معظم أعماله إلى أفلام سينمائية ، وركـز في رواياته على العلاقـات بـين الرجـال والنسـاء .(التـداخل الثقـافي فـي سـرديات إحسـان عبـد القدوس،ص٥٥،سلسلة كتابات نقدية (١٥٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ٢٠٠٤) .

[2] - مورافيا ، ألبرتو : " عصر اللامبالاة " أو " مغامرات كارلا " ، ترجمة لجنة من المترجمين،دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[3] - مورافيا ، ألبرتو : " الاحتقار " ، ترجمة لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[4] - مورافيا ، ألبرتو (١٩٧١) : " امرأة من روما " ، ترجمة : زغلول فهمي ، دار الهلال – القاهرة .

[5] - مورافيا ، ألبرتو : " الانتباه " ، ترجمة لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[6] - مورافيا ، ألبرتو : " العصيان " ، ترجمة لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[7] - مورافيا ، ألبرتو : " السأم " ، ترجمة لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[8] - مورافيا ، ألبرتو : " المرأتان " ، ترجمة لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق ، بلا تاريخ .

[9] - عبد النور ، جبور (١٩٨٤) : المعجم الأدبي ، ط٢ ، دار العلم للملايين – بيروت ، ص ٣٨٥ .

كان وسيلة للدخول في العالم النفسي للأبطال " [1] ، فالكاتب الواقعي "يُعنى بتصوير الواقع الاجتماعي أولاً ثم النفس الإنسانية ثانياً بما فيها من تغيّر وديناميـة وتعقيد " [2] .

ففي رواية " الاحتقار " – مثلاً – التي يقوم فيها بتصوير حياة اجتماعية جرت وقائعها في إيطاليا ... ترتكز في تسلسلها على زوجين تفاوتت ثقافتهما .. فيما كانت الزوجة ذات ثقافة محدودة .. كان الزوج في سوية ثقافية مرموقة أهلته ليكون مؤلف حوار سينمائي .. وأن يعمل لدى منتج سينمائي مستثمر ، لم يكفه ما يناله من ربح وفير .. فراح يرمي شباكه حول الزوجة .. حتى أوقعها . يتغلغل مورافيا إلى أدق التفاصيل لطبيعة الإطار الطبيعي والمادي والنفسي والشعوري الذي تسير فيه قصته ، فإذا نحن أمام مشاهد حية من بلاد المؤلف ، أو تجاه أحداث تكاد - لروح الواقعية في سردها – تكون حقيقة ، وكأنّ القارئ يشاهدها، أو أمام مشاعر تتبدى الطبيعة الإنسانية فيها ، بحبها ، وكرهها ، وحرصها ، وحقدها .

وهو في هذه القصة ينحو منحى ، وإن كان ينسجم مع أسلوبه العام في التأليف ، إلاّ أنّه يمتاز منه " بالتركيز على التحليل النفسي لنوع من العلاقة الذي يكون بين زوجين . إنّه يتخذ شعور " الاحتقار " الذي ينشأ بين شخصين متحابين ، ويمضي في تحليله والتحري عن أسبابه ، ليبين في النهاية كيف يطيح هذا الشعور بالحب بين هذين الشخصين ، وكأنّه نوع من الأحماض يصيب أحد المعادن ، فيجعله يتآكل حتى لا يبقى منه شيء " [3] .

ولعلّ ما يجعل من هذه الرواية نمطاً فذاً بين إنتاج مورافيا ، القضية النفسية التي اعتمدها قواماً لها وهي قضية " الاحتقار " وسيره في معالجة هذه القضية سيراً متوازياً مع قضية شبيهة لها في ملحمة هوميروس الشهيرة " الأوديسة " ، فنجد " توازياً بين بطلي رواية مورافيا " ريشار " و " إميلي " وبين بطلي الأوديسة

---

[1] - الخطيب ، حسام : تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ، ص ٣٨٨ .

[2] - المرجع السابق ، ص ٢٣٢ .

[3] - مورافيا ، ألبرتو : رواية " الاحتقار " ، مقدمة الرواية ، ص٦ .

" أوليسوس " و " بنيلوب " : توازياً يقتضيه تركيب القصة " [1] والترابط السـببي لعاطفتي " الحب " و " الاحتقار " .

وهكذا من خلال استعراضنا لأمثلة من الروايات الحديثة في القرن العشرين ، التي تناولت قضية العلاقات التحررية بين الرجل والمرأة ، وحرية الإنسان " نرى الرواية وقد بلغت مرحلة النضج ، واضطلعت بمهمة الكشف عن أوثق العلاقـات الإنسانية لا كما يجربها الرجل فقط ، بل كما يجربها طرفا هذه العلاقـة الرجـل والمرأة على حد سواء " [2] ، بعد أن كانت " الكتابة فنّاً من فنون الذكور مطبوعاً بالذكورة ومنغرساً فيها .. " [3] .

كما نجد أن المضامين العصرية والأفكار التحررية التي تتناولها تلك الروايات كانت تحتاج إلى أشكال وقوالب وتقنيات حديثـة ، تسـتوعب تلـك المضـامين والأفكار، بعد أن أصبحت الرواية التقليدية (الكلاسيكية) عاجزة عـن اسـتيعاب الموضوعات الجديدة ؛ وبذلك " يمكننا أن نؤكد أمراً ؛ هو أن الأشكال والتقنيـات والصور لا تنمو في فراغ ؛ إنّها جميعاً ترتبط بصورة أو بأخرى بموقف الكاتـب الذي يعني في الختام ، قصد العمل الفني ، ولكن هذا الموقف ليس معـزولاً عـن بقية عناصر القصة ... إنّه في نسيجها " [4] .

هذا بالنسبة للرواية في أوروبا والعالم الغربي ، أما في سورية فلم نجد قبـل الخمسينيات رواية سورية تتسم بالنضج الفني سواء أكانت لروائيين أم لروائيات ، لكن من الملاحظ أن الروائي السوري قد حقق سبقاً في هذا المجال ، إذ نجـد أول رواية له " نهم " لشكيب الجابري قد ظهرت عام (١٩٣٧) م وهذا أمر طبيعـي لأن " الرواية ابنة الحياة الحديثة ، أي ابنة المدينة بكل ما تعنيه من تشـابك فـي

---

[1] - مورافيا ، ألبرتو : رواية " الاحتقار " ، مقدمة الرواية ، ص٦ .

[2] - سمعان ، أنجل بطرس : دراسات في الرواية الإنجليزية ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .

[3] - الغذامي ، عبد الله محمد (١٩٩٩) : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ط١ ، المركز الثقافي العربـي ، الدار البيضاء – بيروت ، ص ٩٤ .

[4] - أبو هيف ، عبد الله (١٩٩٣) : عن التقاليد والتحديث في القصة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ص ١١ ، ١٢ .

العلاقات الاجتماعية ، ونشوء طبقة وسطى تعنى بالتعليم ، وتستطيع شراء الكتب لكونها تملك وقتاً لمطالعتها ، ومن المعروف أن الرجل بدأ الانغمـاس فـي هـذه الحياة الحديثة قبل المرأة ، فاستطاع الخروج مـن مسـتنقع الانحطـاط ، وبـدأ الاحتكاك بالعالم ، فاتصل بالغرب مبدع الرواية ، عن طريق الدراسة والسفر " (1) فطالما كان " لعامل الثقافة الأوروبية الحديثة الأثر الذي لا ينكر في تطور حركـة الأدب العربي الحديث " (2) . غير أنّ عقد الخمسينيات جاء إلى سورية ؛ يحمـل معه مجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافيـة ، أحـدثت تغيّـرات أساسيّة في بنية المجتمع فقد " بدأت الأسر البورجوازيّة في أواخر عقد الخمسينيات تتساهل في قضيّة تعليم الأنثى ، واستطاعت المرأة المتعلّمة أن تشارك مشـاركة بسيطة في الحياة السياسية ، وأن تعي ذاتها والعالم من حولها وأن تعرف ما لهـا وما عليها " (3) ؛ فتمرّدت على تقاليد المجتمع البالية ، ورَجتْ بسلوكها العـادات والأعراف المتوارثة رَجاً ، وأخذت تسـير فـي طريـق التحـرّر الاجتمـاعي والاقتصادي ، وتعي ذاتها كإنسان كامل . وفي الوقت نفسه بدأت الحيـاة تتغيّـر تغيّراً سريعاً في النصف الثاني من القرن العشرين ، لانفتاح العالم بعضـه علـى بعض وتطور وسائل الاتصالات ، وبدأت العلاقات الأسرية والقبلية تتحلل شـيئاً فشيئاً نتيجة " للاستقلال الفردي وتعقّد وسائل الحياة ، واعتماد الفرد على ذاتـه ، وهذا ما خفف السلطة الذكورية ، وبخاصة أنّ العصـر اسـتبدل القـوة العقليـة بالعضلية ، ناهيك عن أن الحركات النسائية في العالم والوطن العربي وسورية قد أخذت تظهر على الساحة بقوّة " (4) ، فكانت ثورة المرأة في سورية جـزءاً مـن " صيحة عالية في العالم المعاصر – في الغرب والشرق – لتحرير المرأة " (5) ؛

---

[1] - حمود ، ماجدة : الخطاب القصصي النسوي (نماذج من سورية) ، ص١٣ .

[2] - الشاذلي ، عبد السلام محمد (١٩٨٥) : شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (١٨٨٢ – ١٩٥٢) ، ط١ ، دار الحداثة للنشر – بيروت، ص ٧ .

[3] - فيصل ، عاطفة (٢٠٠٥) : تحولات الخطاب الأنثوي في الرواية النسوية في سورية ، مجلة جامعة دمشق ، العدد (١ ، ٢) ، المجلد (٢١) ، ص ٢٤ .

[4] - المرجع السابق ، ص٣١ .

[5] - بيجوم ، حسنة : النساء في العالم النامي (أفكار وأهداف) ، ص ٥ .

فلم تعد عبودية المرأة فكرة مقبولة كما كانت في العصور الماضـية ، فلابـدّ أن تستعيد المرأة هويتها كإنسان ؛ فظهرت في هذه الفترة مجموعة من الكاتبـات [*] مثل (ألفة الإدلبي ، سلمى الحفار الكزبري ، وداد سكاكيني ، كوليت خوري ...)، وكانت رائدات الرواية السورية معظمهن ينتمين إلى الطبقة الغنية " فقد كانت هذه الطبقة أكثر انفتاحاً من غيرها ، وأكثر احتكاكاً بالغرب ، فشجعت تعلـيم الفتـاة ، كما كانت ملتحمة بقضايا الوطن السياسية والاجتماعية ، لهذا يكـاد يكـون مـن الصعب أن نجد روائية تنتمي إلى طبقة معدمة ، في تلك الفترة ، في حين وجـدنا روائياً ينتمي إليها (حنا مينة) فقد كان ضغط التقاليد على المرأة الفقيرة أكثر من الغنية " [(١)] .

وهكذا اقتحمت الأنثى عالم الكتابة والثقافة بوصفها " إنساناً تقلقه هموم كثيرة " [(٢)]، وبدأت برسم صورتها وعلاقاتها بالرجل ، وسرد أنوثتها " بعد أن احتكر الرجـل سردها فترة طويلة " [(٣)] .

وقد كان صوت الأنثى في مرحلة البدايات ما يزال محبوساً صرخة من هنا ، وصرخة من هناك ، " وهي صرخات إصلاحية ، والاحتجاج فيها ضعيف . وأهم ما فيها أنّها تحاول ضمن مجتمع ذكوري مهيمن هيمنة مطلقة أن تبيّن للآخر الذكر أن رفيقته الأنثى إنسان ودود مسالم وهي تستحق الرحمة والشفقة ، وأنّ عليـه أن يكون وديعاً في معاملته وسنداً لها في هذه الحياة " [(٤)] ، وقد ارتفع في هذه المرحلة

---

[*] بدأت الرواية النسوية السورية مع رواية " أروى بنت الخطوب " لوداد سكاكيني و " يوميات هالة " لسلمى الحفار الكزبري في عام (١٩٥٠) ، وقد نُشِرَ في خمسينيات القرن العشرين خمس روايات بما فيها هاتـان الروايتان . ثم عرفت الرواية النسوية السورية ازدهاراً في الستينيات ، فصدرت اثنتا عشرة روايـة ، وكـان عدد الروايات السورية المنشورة في السبعينيات تسعاً ، وأخذ عدد هذه الروايات بالتزايـد فـي الثمانينيـات والتسعينيات في القرن العشرين .

[١] - حمود ، ماجدة : الخطاب النسوي القصصي ، ص ١٣ ، ١٤ .

[٢] - القرشي ، عالي (٢٠٠٠) : نص المرأة من الحكاية ، إلى التأويل ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق ، ص ٣٦ .

[٣] - صالح ، صلاح (٢٠٠٣) : سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت ، ص١٢ .

[٤] - فيصل ، عاطفة : تحولات الخطاب الأنثوي في الرواية النسوية في سورية ، ص ١٨ .

صوت وداد سكاكيني في روايتيها " أروى بنت الخطوب" [1] و "الحب المحرم"[2]، وسلمى الحفار الكزبري في روايتها " عينان من إشبيلية " [3] .

وهكذا كان الخطاب الأنثوي في هذه المرحلة تقليدياً مـن حيـث المضـمون والشكل ، فالرواية " رواية أحداث ، والأحداث مترابطة منطقياً ، وهي متسلسـلة تسلسلاً تصاعديّاً ، وإن استعانت هذه الكاتبة أو تلك بالمصادفات في الوصل بـين هذا الحدث أو ذاك ، وهي رواية أفكار ثانياً ، فالفكرة التي تنطلق فيها هذه الكاتبة أو تلك تقوم على ترسيخ لقيم الذكورة ومبادئها وقوانينها ، حتـى إنّ هـذه القـيم والمبادئ تشمل اللغة الروائية نفسها ، لتجعلها واحـدة فـي الألفـاظ والعبـارات والخيال والحوار والأسلوب والبناء الفني ، وهي لغة ذكورية خالصة " [4] .

ب- كوليت خوري وانشغالها بتحديث تقنيات الرواية النسائية :

ولم تتخذ الرواية النسائية في سورية شكل الرواية الحديثـة ، إلاّ علـى يـد الكاتبة كوليت خوري التي شكلت بخطابها الروائي ، انعطافاً جديداً ومرحلة جديدة من مراحل تطور الخطاب الأنثوي ، يمكن أن نطلق عليه مرحلة الخطاب الأنثوي الرومانسي (التمردي) ، حيث غدت الأنثى في هذا الخطاب " محصّـنة بذاتيـة متضخمة فهي لا تنظر إلى الخارج حيث العادات والتقاليد والمجتمـع الـذكوري الضاغط بقوة والعادات ، وإنّما تسير بقوة الإحساسات ، وهـي لا تلتفـت إلـى المصاعب التي تواجهها ، وإنما تلتفت إلى قناعتها الخاصة " [5] ، ومن الملاحـظ أن هذا الخطاب التمردي جاء نتيجة انتشار الفلسفة الوجودية في سورية ، حيث إن " معظم كتاب الخمسينات استندوا بشكل أو بآخر إلى الأفكـار الوجوديـة " [6] ،

---

[1] - سكاكيني ، وداد (١٩٥٠): أروى بنت الخطوب ، دار الفكر العربي – دمشق .

[2] - سكاكيني ، وداد (١٩٥٢) : الحب المحرّم ، دار الفكر العربي – دمشق .

[3] - الحفار الكزبري ، سلمى : عينان من إشبيلية ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، بلا تاريخ .

[4] - فيصل ، عاطفة : تحولات الخطاب الأنثوي في الرواية النسوية في سورية ، ص ٢٣ .

[5] - المرجع السابق ، ص ٢٨ .

[6] - الخطيب ، حسام (١٩٨٢) : الأدب المقارن (تطبيقات) ، الجزء الثاني ، منشورات جامعة دمشق – دمشق ، ص ٩٥ .

فمبادئ الفلسفة الوجودية التي أكّدت على ذاتية الفرد ، وأن " قيمة الإنسـان فيمـا يقوم به من أعمال " [1] ، وأن " الإنسان ... حر لأنّه منذ الساعة التي ألقي فيهـا في هذا الكون وجد نفسه مسؤولاً عن كل ما يفعله " [2] ؛ نجد لها صدى في أفكار وأفعال شخصيات كوليت الروائية ، وقد عبّرت كوليت خـوري عـن إعجابهـا بكتابات الوجوديين من أمثال سارتر ، وكامي ، وساجان فـي أكثـر مـن لقـاء صحفي؛ فقد مكّنتها معرفتها الواسعة باللغة الفرنسيّة من الإطلاع على أعمـالهم ، ولاسيما بعد أن " سيطرت هذه الفلسفة على الفكر الفرنسي فهيمنت علـى القصّـة والمسرح " [3] .

إن هاجس كوليت خوري الأوّل في خطابها الروائي هو التّعبير عـن حرّيـة المرأة ، وأحاسيسها ، ومن هنا كان اهتمامها بعلم النفس ، إلـى جانـب تأثرهـا بالأفكار الوجودية حيث تقول :

" أنا أحب الإنسان ، ودراسة تحليل نفسية الإنسان ، وكيف تتطوّر هـذه النفسـية خلال فترة معيّنة من الزمن .. أنا أعشق علم النفس ونفسيّة الإنسان هـي عـالم غريب عجيب ، العالم الأصلي هو العالم الداخلي " [4] ، لذلك كانت تسـعى فـي جميع رواياتها إلى التغلغل في نفوس أبطالهـا ، وعـوالمهم الباطنيّـة ؛ لسـبر أغوارها، وتصوير مكنوناتها أمام القارئ ؛ مما جعل خطابها الروائـي يسـتعير الكثير من تقنيات ومنجزات تيار الوعي ، ويستفيد مما حققته الرواية الأوروبيـة الحديثة من تطوّرات ، بعد أن أصبحت تولي الاهتمـام الأكبـر لعـالم الإنسـان الداخلي، وما يعتريه من أحاسيس وانفعالات على حساب العالم الخارجي المحيط ؛

---

[1] - سارتر، جان بول (١٩٨٣) : الوجودية مـذهب إنسـاني، منشـورات دار مكتبـة الحيـاة – بيـروت، ص٥٤،٦٦.

[2] - المرجع السابق .

[3] - وميشار ، لاغار (خريف /٢٠٠١) : الوجودية ، ترجمة : نعمى حبيب ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (١٠٨) ، السنة السادسة والعشرون – دمشق ، ص ٨٧ .

[4] - خوري ، كوليت : حوار لي مع الكاتبة في مكتبها بدمشق بتاريخ ٧/٢٦ / ٢٠٠٦ .

ذلك لأنها تصبو إلى " المعاصرة والتطور بمقاييس العصر الجديـد " [1] ؛ إيمانـاً منها " بضرورة مسايرة تقنّيات القصّة الأوروبّية التي وفدت إلينـا مـن الكتّـاب الروس والفرنسيين والإنكليز ... وشكلها الفنّي تكنيكاً ولغة وأسلوباً ومواقف " [2] فتاريخ " الموضوعات والأفكار والأنواع والوسائل الفنّية تاريخ يتجاوز الأمم " [3].

إن عصر انحطاط أدب أمة من الأمم يُقاس بجموده وتحجره ، وبعدم قدرتـه استيعاب ما حققته آداب الأمم الأخرى من منجزات ؛ ولهذا فإن " خـروج الأدب عن إطاره المحيط به استمداد للقوة وتثبيت في الأرض ... فأدبنا ذلـك المخلـوق النفسي بحاجة إلى تغذية وتثقيف وتطويع " [4] .

---

[1] - خميس ، ظبية (١٩٩٧) : صنم المرأة الشعري (البحث عن الحرية ويقظة الأنثى) ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق ، ص ٩٨ .

[2] - قرانيا ، محمد : تجلّيات الحداثة في القصّة العربية ، ص ١٥٣ .

[3] - الخطيب ، حسام : تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ، ص ٥١ .

[4] - التونجي ، محمد (١٩٨٢) : دراسات في الأدب المقارن ، اتحاد الكتاب العـرب – دمشـق ، ص٢٦ – ٢٧ .

الفصل الثاني : **الرؤية السردية**

أولاً : أ- المصطلح نقدياً

ب- مظاهر الرؤية السردية

ثانياً : الرؤية السردية الداخلية

١- السارد بضمير الـ (أنا)

٢- السارد بضمير الـ (أنا) والتعبير عن أفكار الذات ومشاعرها

آ- الذاكرة

ب- الخيال الذهني التصويري الشارح

ج- مناجاة النفس

د – الحواس

٣- السارد بضمير الـ (أنا) مجرد شاهد

٤- السارد يصاحب الشخصيات

آ- الخطاب المباشر

ب- الخطاب المباشر الحر

٥- معرفة السارد = معرفة الشخصية المحورية

٦- السارد يعلق للتفصيل والتفسير والتوضيح

٧- السرد المؤطر

٨- السارد والأسلوب الرسائلي

٩- دلالة الأسماء

ثالثاً : الرؤية السردية الخارجية :

١- السارد بضمير الغائب (هو / هي) أو السارد العليم

٢- طريقة المذكرات الاعترافية الخاصة أو اليوميات

٣- السارد العليم ، وحركة الخيال التصويري ، ومناجاة النفس

أ- تقنية الخيال التصويري الشارح

ب- تقنية مناجاة النفس

٤- السارد يصاحب الشخصيات

آ- الخطاب المباشر

ب- الخطاب المباشر الحر

٥- السارد العليم وتقنية التعليق

رابعاً – نتائج عامة .

الرؤية السّرديّة

أولاً :

أ- المصطلح نقديّاً :

يكاد يتفق النقاد والباحثون معظمهم على أن مصـطلح " الرّؤيـة السّـرديّة " مصطلح وليد ، استحدثه النقد الأنجلو أمريكي في بدايات هذا القرن .

وقد أشار الباحث سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) أن مراسلات الروائي الفرنسي " غوستاف فلوبير " Gustave Flaubert (١٨٢١ – ١٨٨٠) التي نُشرت بين عامي (١٨٨٨ – ١٨٩٢) – والتي نـادت بضـرورة اختفـاء المؤلّف الرّوائي من عمله ، حيث يجب أن يكون الروائي في عمله كالإلـه فـي عملية الخلق ((**فهو لا مرئي وعظيم القدرة ، ونحس بـه دون أن نـراه**)) [1] – تُمثل أول مظاهر تطور الرواية الحديثة ، بل المبدأ الأول الذي تمكنت من خلالـه شعريّة الخطاب السّردي من التطوير التقني لصيغ أساليب الخطـاب السـردي ، وطرق تقديم المادة الحكائية ، وابتكار صيغ أسلوبية جديدة .

كذلك أشار سعيد يقطين إلى آراء فلوبير التي عُدّت الدعامة الأساسية التـي أرسى عليها الناقد والروائـي الإنجليـزي (هنـري جـيمس Henry James ، (١٨٤٣ – ١٩١٦)) ملاحظاته حول السارد الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من علٍ، " **معيباً عليه لعبه دور محرّك الدمى ، وداعياً إلى ضرورة " مسـرحة " الحـدث وعرضه لا إلى قوله وسرده ، بمعنى أنّ على القصـة أن تحكـي ذاتهـا لا أن يحكيها المؤلف** " [2] .

ومما لاشك فيه أن أعمال هنري جيمس وكتاباته النقديّة فجّرت وعياً جديـداً بأساليب الصياغة عند النقاد والباحثين ، الذي يقف في طليعتهم بيرسـي لوبـوك

---

[1] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٥ .

[2] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

Percy Lubbock في كتابه (صنعة الرواية) الذي ألّفه بنـاء علـى نظريـات هنري جيمس وأعماله النقديّة ، وأهمّها في رأيه علاقة السارد بالقصّة :

" وفي مجال حرفة الرواية ، فإنّي أرى أن وجهة النظر هي التي تحكـم مسـألة المنهج الدقيقة – مسألة وضع السارد في القصة . إنّه يرويها كما يراها " هو " في المقام الأول ، ويجلس في مواجهة السارد يستمع .وقد تُرْوى القصة بحيويّة ينسى معها وجود السارد ، ويتجسّد المشهد حيّاً بشخصيات الرّواية " [1] ؛ وبذلك ميّز سعيد يقطين نقلاً عن لوبوك بـين **" العـرض (Showing) ، والسـرد (Telling) " مؤكداً أن " في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسـها ، وأن في السرد سارداً عالماً بكل شيء "** [2].

ومنذ ظهور دراسة لوبوك تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية المنظـور القصصي أو وجهة النظر ، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيـرون مـنهم نورمـان فريد مـان Norman Friedman ، وجوزيـف واريـن بيـتش Joseph Warren Beach ، وفيليب ستيفيك Philip stevick الذي تحفظ على انفتاح دلالة المصطلح ، وإمكانية حمله دلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية ؛ على الـرغم من تأييده لأهمية " وجهة النظر " ، وهذا ما عبرت عنه أنجيل بطرس سمعان في كتابها (دراسات في الرواية العربية) نقلاً عن ستيفيك الذي قال :

" ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفّق ، إذ يمكـن أن يشـير بـنفس الدّرجة – إلى الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) ، لعمل مـا ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمـة Tone المتبنـاة نحـو الموضوع الذي يعالجه " كأن تكون نغمة ساخرة أو سـوداوية مـثلاً ، أو إلـى الزاوية التي يروى منها العمل القصصي " [3] ، وهو الاعتراض ذاته الذي انطلق منه معارضو جيمس من أمثـال الـدوس هكسـلي Aldous Huxley و أ . م . فورستر E . M . Forster ، وكـاثلين تيليتسـون Kathleen tillotson التـي دافعت عن " الراوي العارف بكل شيء " في المحاضرة التي ألقتها تحت عنـوان

---

[1] - Lubbock , Percy 1951 : The Graft of fiction , Jonathan cope – London ,P 251 .

[2] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٥ .

[3] - سمعان ، أنجيل بطرس (١٩٨٧) : دراسات في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص٩١ .

" الحكاية وحاكيها " ، والتي أشارت إليها أنجيل بطرس سمعان في كتابها المذكور سابقاً نقلاً عن كاثلين تيليتسون التي رأت أن " **الرّاوي العالم بكـل شـيء لـيس وسيلة بدائية غير فنّية خرقاء ، وليس فيضاً من حبّ الذات والكشف عنها ... بـل هو أسلوب أو منهج يتطلّب مهارة عظيمة وأداة من أدوات الفـن الروائـي الأكثـر رقّة** " [1].

وعلى الرغم من كثرة الدراسات والأبحاث والنظريـات والاتجاهـات التـي انطلقت منذ بدايات هذا القرن ، وأخذت تتزايد وتتغذى بالجديد تنقيحاً وإضـافات كمّياً ونوعّياً في فرنسا وإنجلترا وأمريكا والاتحاد السـوفياتي ، والتـي أطلقـت تسميات مختلفة على هذا المكون الخطابي ، عُرف بها ، نذكر منها :

الرؤية السردية narrative vision ، وجهة النظر Point of view ، المنظـور Prespective ، بـؤرة السـرد Focus of narrative ، الموقـع Position ، التحفيز Motivation ، التبئير Focalization فإنّها جميعاً تُعنى –بالمقام الأول– بالسارد « **الذي من خلاله تتحدد " رؤيتـ " ـه إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه ، وعلى الكيفية التي تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقي أو " يراها "** » [2] .

ويتبنى البحث مصطلح " الرؤية السردية " Narrative vistion الذي ظهر نقدّياً في كتـاب (الـزمن والرؤيـة (١٩٤٦)) للناقـد الفرنسـي جـان بويـون Jean Pouillon ، الذي يعد من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل .

" **فقد انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من خلال علم النفس ، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس ، واستنتج ثـلاث رؤيـات أوردها (سعيد يقطين) في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) نقلاً عنه هي :**

١- الرؤية مع ٢- الرؤية من الخلف ٣- الرؤية من الخارج " [3] .

---

[1] - سمعان ، أنجيل بطرس : دراسات في الرواية العربية ، ص ١٠٤ .

[2] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٤ .

[3] - المرجع السابق ، ص ٢٨٨ .

ويتحدّث سعيد يقطين نقلاً عن بويون عن العلاقة القوية التي تربط بـين الروايـة وعلم النفس " **فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا ، فـإنّ الرّوائـي يعرّفنـا بالآخرين . يتجلى هذا الآخر في الرواية حين يبدو لي بطلاً وأبدو أنا (كقارئ) ذاتاً . عندما يكون البطل يحكي عن نفسه ، تكون الذات تحال نفسها ، ومن خلال هذه الصلة تبدو العلاقة بين الرواية وعلم النفس** " [١] . وبهذا يغـدو مصـطلح " الرؤية السّرديّة " أكثر المصطلحات النقدية لوجهة النظر ملاءمة لطبيعة الدراسة البنائية النفسية المقارنة للخطاب السردي للروايات النفسية محل الدراسة ، لاسيما وأن الكاتبة كوليت خوري تؤكد دائماً على اهتمامهـا بالعـالم الـداخلي النفسـي للشخصيات الروائية في أعمالها حيث عبّرت عن ذلك بقولها :

" **أنا أحب الإنسان ، ودراسة وتحليل نفسية الإنسان ، أنا أعشق علم الـنفس ، ونفسية الإنسان هي عالم غريب عجيب ، فالعالم الحقيقي ، هو العالم الداخلي ، ... أنا يهمني العالم الداخلي للإنسان أكثر من العالم الخارجي** " [٢] .

ب- مظاهر الرؤية السردية :

قسم الناقد الفرنسي جان بويون Jean pouillon الرؤية السردية إلى ثلاثـة أقسام ، وفقاً للعلاقة الوطيدة القائمة بين السارد والشخصية الروائية ، وقد تبعه في ذلك الناقد الفرنسي تزفتيان تودروف Tzvetan Todorov مع بعض التعـديلات الطفيفة – وهذه الأقسام هي :

١- الرؤية من الخلف Vision from behind (السارد > الشخصية) :

في هذه الحالة يعرف السارد أكثر من الشخصية " **ولا يهمه أن يفسّر كيفيـة حصوله على هذه المعرفة : فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمـة بطله . ولا تخفى عليه أسرار شخصياته** " [٣] ، ولهذا الشكل طبعـاً عـدد مـن

---

[١] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٨ .

[٢] - حوار لي مع الكاتبة أجري بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ في مكتبها بدمشق .

[٣] - تودروف ، تزفتيان (١٩٩٦) : الأدب والدلالة ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، ط١ ، مركز الإنماء الحضاري – حلب ، ص ٧٨ .

التدرجات فتفوق السارد " **يبدو على شكل معرفة أخفى رغباته الشخصية (التـي تجهلها هي نفسها) ، أو على شـكل المعرفـة المتزامنـة لأفكـار عـدد مـن الشخصيات (وهذا لا تستطيعه أي واحدة فيهن) ، أو على شـكل بسـيط هـو رواية الأحداث التي لم ترها شخصية واحدة فقط** " [1] ؛ فالسارد عالم بكل شيء ، يحيط علماً بالظاهر والباطن ، وهو إن لم يظهـر فـي السـرد كشخصـية مـن الشخصيات فهو " **يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التـي يسـوقها والأحكـام العامّة التي يطلقها ، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي مستمدّة من العالم الحقيقي ، والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات ، فكأنّه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة** " [2] .

وقد شاع استخدام هذه الصيغة في السرد الموضـوعي (الكلاسـيكي) بضـمير الغائب (هو) .

٢- الرؤية " مع " أو الرؤية المصاحبة Vision with (السارد = الشخصـية الحكائية) :

ويتم السرد – هنا – من خلال شخصية مركزية ، وتتطابق في هذه الحالـة معرفة السارد مع معرفة الشخصية ، فالسارد " **لا يمكنه أن يقدّم إلينـا تفسـيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها** " [3] ، ويستخدم السارد ضمير المـتكلم ، أو ضمير الغائب ، ولكن " **طبقاً للرؤية التي تنظر بها الشخصـية نفسـها إلـى الأحداث** " [4] ، فيمكن للسارد " **أن يتابع حدثاً واحداً أو عدّة أحداث معـاً (وقـد يتبع التبديل منهجاً مرسوماً وقد لا يتبعه) . وأخيراً : قد يكون السرد مدركاً من طرف إحدى الشخصيات ، أو يكون استبطاناً لدماغها** " [5] ، والسـارد إمـا أن

---

[1] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص ٧٨ .

[2] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ١٨٥ .

[3] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص ٧٨ .

[4] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[5] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

يكون " **شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة** " [١] ، فالسارد فـي الواقع يكون " **مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث** " [٢] .

إنّ الرؤية مع ، أو العلاقة المتطابقة بين السارد والشخصية هي التي يمكن أن نضعها تحت عنوان (السرد الذاتي) ؛ فالعالم التخييلي المتمثل في هذا النوع من السرد هو " **عالم ذاتي مرتبط بشخص ما في زمان ما ومكان ما ، ولا نرى هـذا العالم في حقيقته المجرّدة ، أي ليس له حقيقة موضوعية ، بل يتبنـى السـارد منظور الشخصية ويرى " معها " يلاحظ ما تلاحظه ، فنرى العالم التخييلي مـن خلالها معكوساً على شاشة وعيها** " [٣] ، وهذا الشكل واسع الانتشار فـي الأدب عامّة ، وخاصّة في العصر الحديث ، فبعض التقنيات الخاصة بالرؤية " مع " " **لم تظهر سوى في القص الحديث، بل أصبحت السمة المميزة للرواية الحديثة** " [٤].

٣- الرؤية من الخارج Vision from without (السارد < الشخصية) :

لا يعرف السارد في هذه الحالة إلاّ القليل مما تعرفـه إحـدى الشخصـيّات الحكائيّة " **ولا يستطيع أن يصف سوى ما يـراه أو يسـمعه** " [٥] **و " لا يعـرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال** " [٦] .

ويرى تودروف أن جهل السارد شبه التام " **ليس إلا افتراضاً لأن ذلك النوع مـن السرد غير مفهوم ، وإن وجدنا نموذجاً له في بعض الكتابات** " [٧] . والسرد في هذا النوع نادر ، ولم يُستخدم إلاّ من باب التجريب في القرن العشرين .

---

[١] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ص ٣٩ .

[٢] - المرجع السابق ، ص ٤١ .

[٣] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ١٨٦ .

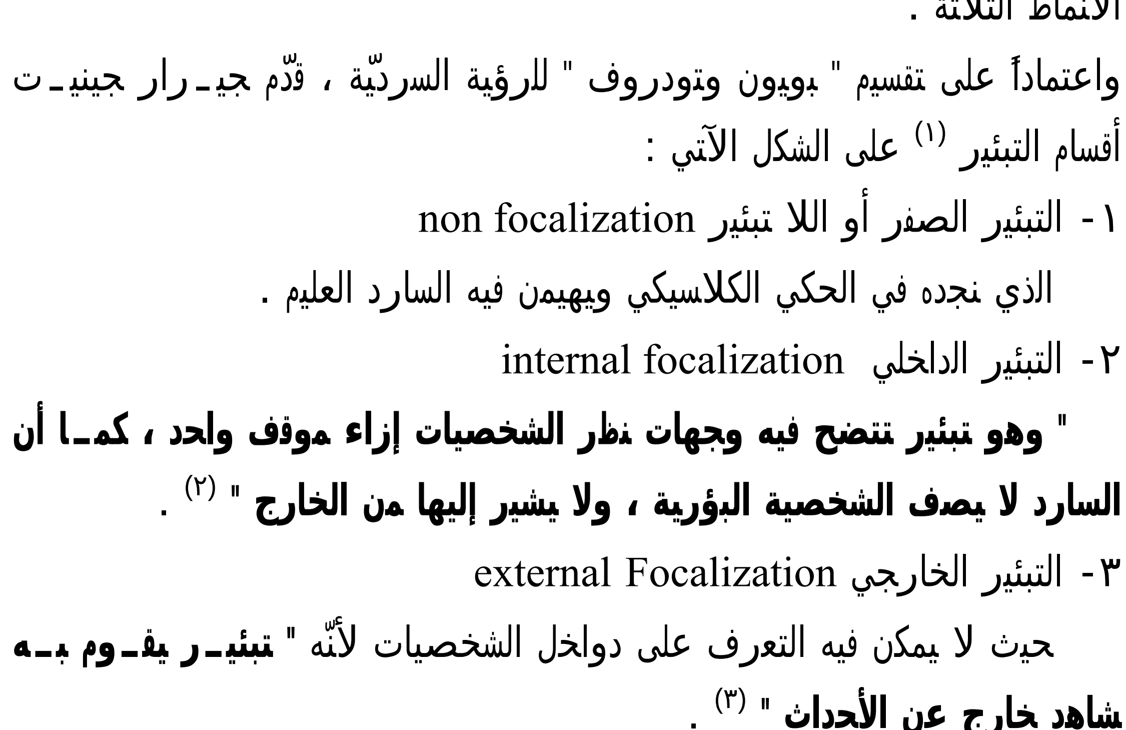
[٤] - المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

[٥] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص ٧٩ .

[٦] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ص ٤١ .

[٧] - تودروف ، تزفيتان : الأدب والدلالة ، ص ٧٩ .

ولا شك أننا عندما نتعامل مع النصوص قد نجد مزجاً بين أكثر من نمط واحد من الأنماط الثلاثة .



واعتماداً على تقسيم " بويون وتودروف " للرؤية السردّية ، قدّم جيـرار جينيـت أقسام التبئير [1] على الشكل الآتي :

١- التبئير الصفر أو اللا تبئير non focalization

الذي نجده في الحكي الكلاسيكي ويهيمن فيه السارد العليم .

٢- التبئير الداخلي internal focalization

" وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد ، كمـا أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ، ولا يشير إليها من الخارج " [2] .

٣- التبئير الخارجي external Focalization

حيث لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات لأنّه **" تبئيـر يقـوم بـه شاهد خارج عن الأحداث "** [3] .

ويمكـن إيجـاز أبحـاث Jean Pouillon و Tzvetan Todorov و Gerard Genette كما يأتي :

" ١- التبئير الصفر (Genette) " رؤية الإله "

الرؤية الخلفية (pouillon)

السارد > الشخصية (Todorov)

٢- التبئير الداخلي : وعي ذات شاهدة

الرؤية مع

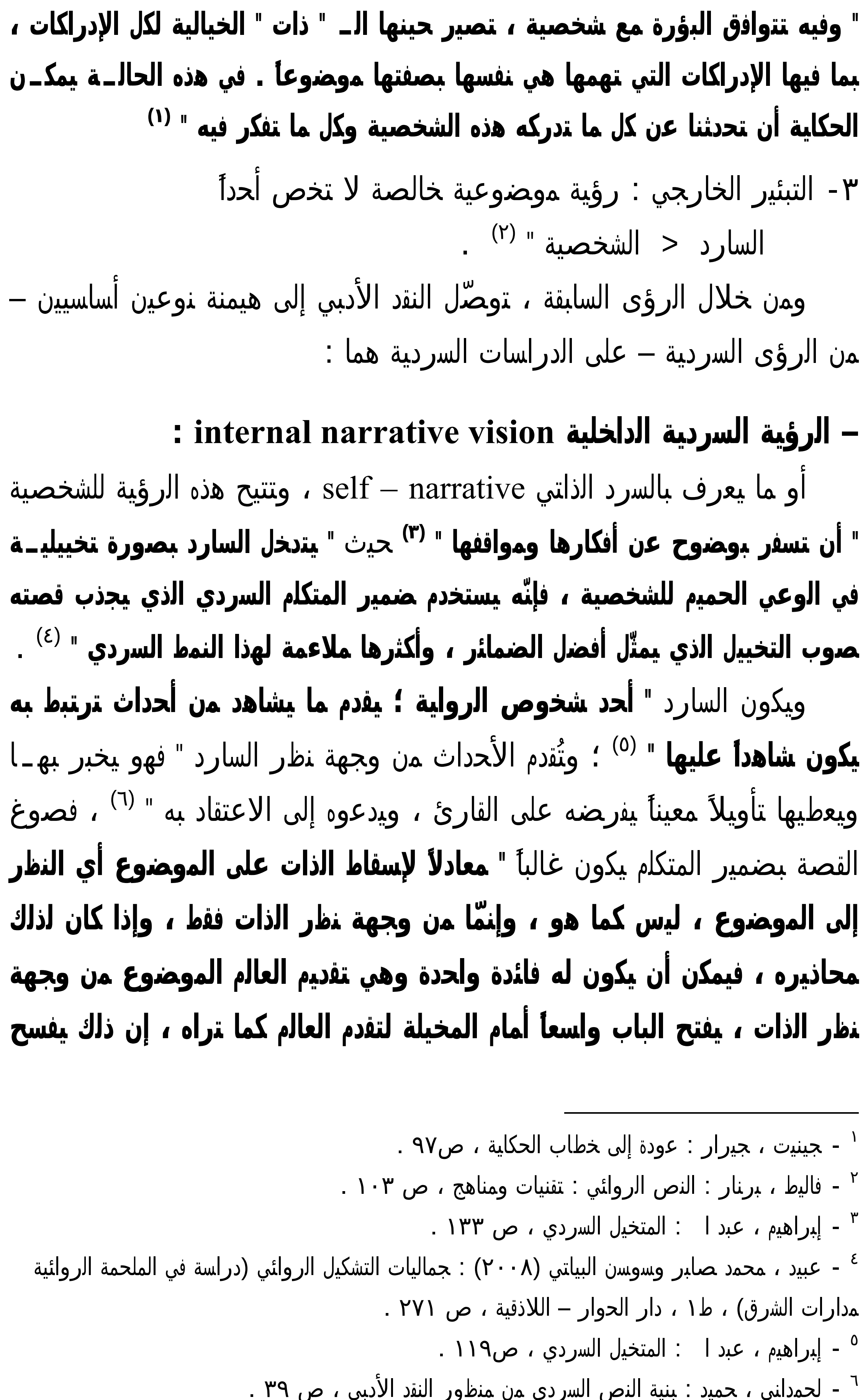
السارد = الشخصية

---

[1] - راجع بهذا الخصوص جيرار جينيت (عودة إلى خطاب الحكاية) ، ترجمة : محمد معتصم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء (٢٠٠٠) ، ص ٨٥ .

[2] - عيلان ، عمر : مناهج الخطاب السردي ، ص ١٤٥ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .



" وفيه تتوافق البؤرة مع شخصية ، تصير حينها الـ " ذات " الخيالية لكل الإدراكات ، بما فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعاً . في هذه الحالـة يمكـن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه " (١)

٣- التبئير الخارجي : رؤية موضوعية خالصة لا تخص أحداً

السارد < الشخصية " (٢) .

ومن خلال الرؤى السابقة ، توصّل النقد الأدبي إلى هيمنة نوعين أساسيين – من الرؤى السردية – على الدراسات السردية هما :

– الرؤية السردية الداخلية internal narrative vision :

أو ما يعرف بالسرد الذاتي self – narrative ، وتتيح هذه الرؤية للشخصية **" أن تسفر بوضوح عن أفكارها ومواقفها "** (٣) حيث **" يتدخل السارد بصورة تخييليـة في الوعي الحميم للشخصية ، فإنّه يستخدم ضمير المتكلم السردي الذي يجذب قصته صوب التخييل الذي يمثّل أفضل الضمائر ، وأكثرها ملاءمة لهذا النمط السردي "** (٤) .

ويكون السارد " **أحد شخوص الرواية ؛ يقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به يكون شاهداً عليها** " (٥) ؛ وتُقدم الأحداث من وجهة نظر السارد " فهو يخبر بهـا ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ ، ويدعوه إلى الاعتقاد به " (٦) ، فصوغ القصة بضمير المتكلم يكون غالباً " **معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع أي النظر إلى الموضوع ، ليس كما هو ، وإنّما من وجهة نظر الذات فقط ، وإذا كان لذلك محاذيره ، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة وهي تقديم العالم الموضوع من وجهة نظر الذات ، يفتح الباب واسعاً أمام المخيلة لتقدم العالم كما تراه ، إن ذلك يفسح**

---

[١] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص٩٧ .

[٢] - فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١٠٣ .

[٣] - إبراهيم ، عبد ا : المتخيل السردي ، ص ١٣٣ .

[٤] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي (٢٠٠٨) : جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق) ، ط١ ، دار الحوار – اللاذقية ، ص ٢٧١ .

[٥] - إبراهيم ، عبد ا : المتخيل السردي ، ص١١٩ .

[٦] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص ٣٩ .

المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية "[1] ، ويعدّ ظهور الرؤية السردية الداخلية أحد أهم الإنجازات السردية بالنسبة لفن الرواية حيث شـاعت " **أسـاليب السـرد الذاتية المؤطّرة بالرؤى الداخلية نصوص تيار الوعي في مطلع القرن العشرين** "[2].

– الرؤية السردية الخارجية External vision :

وهو ما يُعرف بالسرد الموضوعي ، وتتم عبر هذه الرؤية " **تقديم الأحـداث والشخصيات بحيادية وصفية** "[3] ، ويستعين السارد في هذا النوع مـن السـرد بضمير الغائب (هو) عند عرضه لعالم الرواية ، ويكون صوته واضحاً ومهيمناً على النص السردي ، لأنّه " **سارد عليم يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعـاد الداخلية والخارجية للشخصيات و.........له القابلية أن يكشف الأفكار السّـريّة للأبطال** "[4]، وهو " **لا يتدخل ليفسر الأحداث ، وإنّما ليصفها وصفاً محايداً كمـا يراهــا، أو كمــا يســتنبطها فــي أذهــان الأبطــال** "[5]، فهــو يقــف " **خارج بنية القصة لا داخلها** "[6]؛ فهو سارد محايـد يحـاول إخفـاء وجـوده الاستبدادي المسيطر ، لذلك يتقمص أدوار شخصيات عديدة فـي وقـت واحـد ، مرتكزاً إلى ضمير الغائب (هو) ، معتمداً الرؤية الخارجية حيث درجة معرفـة السارد بالشخصيات والأحداث أكبر من درجة معرفة الشخصيات .

---

[1] - الخطيب ، محمد كامل (١٩٧٩) : السهم والدائرة ، دار الفارابي – بيروت ، ص ٨٣ .

[2] - إبراهيم ، عبد ا : المتخيل السردي ، ص ١٣٠ .

[3] - المرجع السابق ، ص ١١٩ .

[4] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[5] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ص٣٩ .

[6] - مصطفى ، المويقن (٢٠٠١) : تشكل المكونات الروائية ، ط١ ، دار الحوار – اللاذقية ، ص ١٣٠ .

ثانياً : الرؤية السردية الداخلية

Internal narrative vision

١ - السارد بضمير الـ (أنا) : First Person

٢ – السارد بضمير الـ (أنا) ، والتعبير عن أفكار الذات ومشاعرها :

آ – الذاكرة The memory .

ب – الخيال الذهني التصويري الشارح : Met a fictional .

ج – مناجاة النفس .

د – الحواس : Senses

٣ – السارد بضمير الـ (أنا) مجرّد شاهد Las witness .

٤ – السارد يصاحب الشخصيات :

أ – الخطاب المباشر The Direct Discourse .

ب – الخطاب المباشر الحر The Free Direct Discourse .

٥ – معرفة السارد = معرفة الشخصية المحورية Limited .

٦ – السارد يعلّق للتفصيل ، والتفسير ، والتوضيح .

٧ – السرد المؤطّر : The Fram narrative .

٨ – السارد والأسلوب الرسائلي :

٩ – دلالة الأسماء .

١ – السارد بضمير الـ " أنا " First - person :

هو الضمير الذي يميز صيغة السرد الذاتي الذي يشتغل عن طريق " **إقصـاء دور السارد العليم ، ومحاولة تقديم الحدث عبر رؤيا شخصية قصصية مشـاركة أو مراقبة ، وهي في الغالب شخصية مُمَسْرَحة ومتضمنة في المتن الحكائي**" [١] تُقَدم إلى القارئ مباشرة دون وساطة ؛ لتقوم " **بدفع الحدث إلى الخلف بالمسـافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المـتكلم** " [٢] الـذي يؤسـس " **شكلاً دالاً على ذوبان السّارد في المسرود ، وذوبان الزّمن في الزمن ، وذوبان الشّخصية في الشّخصية ، ثم على ذوبان الحدث في الحـدث ، ليغتـدي وحـدة سرديّة متلاحمة تجسّد في طياتها كل المكوّنات السرديّة** " [٣] .

وهكذا يتيح ضمير الـ " أنا " في هذا الأسلوب السردي ، الفرصة الكافية للـنص كي " **تتنوع فيه الأبنية، وتتعدّد الرّؤى وظلالها ، ويتيح للشّخصـية أن تواجـه القارئ مباشرة ، فتتحدّث إليه ، وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشّخصيات الأخرى ، وتكشف عن نفسها بحرّية مطلقة دون أن تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقفها** " [٤] ؛ وهذا ما يخلق جوّاً من التّواصل مـع القـارئ أو المتلقي و" **كلما اقتربت الشّخصية من القارئ ازدادت فرص الإيهام** " [٥] ؛ فالإيهام بالواقع يعد من أهم المسؤوليات الملقاة على عاتق السّارد ، والـذي يسـعى إلـى تحقيق ذلك عن طريق وسائل متنوّعة ، منها إسناد دور السّارد " لشاهد العيـان " الذي يسرد ما حدث له ، ولغيره من شخصيات أخرى .

---

[١]- ثامر ، فاضل (١٩٩٢) : الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ١٨٣ .

[٢]- سمعان ، أنجل بطرس : دراسات في الرواية العربية ، ص١٠٠.

[٣]- مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص ١٨٧ .

[٤]- إبراهيم ، عبد ا (١٩٨٧) : البناء الفني في رواية الحرب في العراق (١٩٨٠-١٩٨٥) ، رسالة ماجستير كلية الآداب ، جامعة بغداد، إشراف عبد الإله الأحمد ، ص١٩٦ .

[٥]- غنايم ، محمود (١٩٩٣) : تيار الوعي في الرواية العربية ، ط٢ ، دراسة أسلوبية ، دار الجيل ، ص٣٠.

وهذا ما نلمسه لدى قراءتنا روايتي كوليت خوري " أيّام معه " و" ليلـة واحـدة " حيث تسرد الشخصّية المحوريّة (ريم) في رواية "أيّام معه" من خلال ضمير الأنا وهي واقعة في زمن حاضر ، الذي هو زمن السرد ، ما جرى لها من أحـداث ؛ وما مر بها من شخصيات في زمن مضى ، هو زمن القصة . ممّا جعل الروايّـة تبدو وكأنها "سيرة ذاتية Autobiography "[1] فالسّـارد الـذي يقـوم بسـرد الأحداث، هو الشّخصية نفسها التي تدور حولها الأحداث ، وهو محكي عنه معانٍ للتجربة experiencing يوهم القارئ بواقعية ما مر به من أحداث داخل الإطـار السّردي.

وهكذا فمنذ السطور الأولى لروايّة "أيّام معه" ، تظل الشّخصـية المحوريـة الساردة (ريم) مسيطرة على جميع أقسام الروايّة وفصولها ، وتظل هيمنة ضـمير المتكلم الحاضر مستمرّة ، مقارنة بالضميرين الآخرين : ضمير الغائب (هو/هي)؛ الذي نلاحظه عندما تنتقل الشخصية المحوريّة الساردة (ريم) من الحـديث عـن نفسها إلى الحديث عن الشّخصيات الأخرى ، وضمير المخاطب (أنت) ، الـذي نشاهده في المشاهد الحوارية ، المتداخلة مع الفعل السّردي في البنية السـردية ، وفي المقاطع السّردية التي تأتي على شكل مناجاة للنّفس ، ونذكر – علـى سـبيل المثال ما جاء منذ السطور الأولى لرواية "أيّام معه" على لسان(ريم)– الشخصـية المحورية الساردة – بضمير الأنا التّذكري، وصيغة الماضي الآني (كنت):

" على حطام أمنيات بعيدة ... وعلى أشلاء ماضٍ بدا طويلاً برغم قصره .. وفي نفسية كرهت الحياة من حبّها الحياة .. عاشت قصتي منذ سنة تقريباً ...

أيام وأيام قبلها مرت ، وسنون طواها الدّهر وغابت ، وذكريات حزينة نامت في حنايا النسيان .. كلها تنبعث من ذاكرتي ، ليمر بعض حوادثها صوراً خاطفة أمام ناظريّ ، يمهد سبيل هذه القصّة ، ويعطيها معناها الحقيقي . أعود إلى السّـنة التي تركت فيها المدرسة ، بعد أن حصلت على شهادة "البكالوريا" وكنـت فـي

---

[1]- السيرة الذاتية : سردٌ قصصي يتناول فيه الكاتب نفسه ترجمة حياته الخاصة ، ويحـاول كاتـب السـيرة الذاتية أن يعرض حكاية مستمرة لما يعده أكثر أحداث حياته أهمية ودلالة (معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد : إبراهيم فتحي ، ص ٢٠٣ ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦ ، صفاقس ، تونس) .

السّابعة عشرة . وملأ النجاح حاضري بالنّشاط ، وزيّن مستقبلي بالآمـال لكـنّ والدي رفض أن أكمل دراستي ، وأدخل الجامعة ، لأن الفتاة في بلدي ، لا حاجة بها إلى الشّهادات العليا [1] !" والقارئ للمقطع السـابق ، يـدرك أن الشّخصـية المحوريّة (ريم) تسرد لنا تجربتها ومعاناتها من خـلال صـيغة السّـرد الـذّاتي التذكري ، مستخدمة ضمير المتكلم الحاضر (أنا) الذي مكّنها من تذكر واسـترداد ما مرّ بها من أحداث في زمن حاضر ؛ هو زمن السّرد ، المتجسّد فـي صـيغة الحاضر (كنت) ؛ الذي جاء في السرد كما يرى عبد الملك مرتـاض نقـلاً عـن رولان بارت مجرد خدعة فنّية، أو كذبة مكشوفة لأن السارد " لا يسرد ما جرى ، وإنما يسرد ما يجري في مخيلته ، وهو يفرغ النّص السّردي على القرطاس [2] "؛ وهو ما يوحي بنوع من التواصل الدينامي بين تجربة السّارد والقـارئ ؛ فعنـدما يتحدث بطل القصة (السّارد) عن نفسه " يخلق الشعور بالألفة والثقـة [3] " بينـه وبين القارئ ، وهذا ما أكده ميشال بوتور Michel Butor بقوله : " إننا نستعمل، .... ، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً ...[4] "؛ فطريقة التعبير الذاتي واضحة من خلال الاستخدام الفعلي لضمير المتكلم " أنـا " الذي تجاوز حدود الفعل السّردي فألغى بذلك الوساطة التي يمكن أن تشكل حـدود الفعل السردي ؛ ومن ثمّ ألغى الوساطة التي يمكن أن تتشكّل بين السّارد والقـارئ في حالة استخدام ضمير الغائب؛ فالسارد حين يتحدّث عن نفسه ، وعن تجاربـه " **يمنح القصّة وحدة غير قابلة للانفصال .. وحينما يروي الحكاية بنفسه ، فـإنّ هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصّة إلى الأمام ...** " [5] .

---

[1]- أيام معه ، ص ١٥ – ١٦ .

[2]- مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص ٢٣٢ .

[3]- هلال ، محمد غنيمي (١٩٨٢) : النقد الأدبي الحديث ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ص ٥٤٩ .

[4]- بوتور ، ميشال (١٩٧١) : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، ط١ ، منشورات عويدات ، بيروت ، ص ٦٥ .

[5]- لوبوك ، بيرسي (١٩٨١) : صنعة الرواية ، ترجمة : عبد الستار جواد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) – الجمهورية العراقية ، ، ص١٢٤ – ١٢٥ .

لأنّ السّارد وهو يسرد ما تعرّض له من أحداث ومواقف ؛ وما ينقله مـن أقـوال وشواهد ؛ يمثّل العلاقة بين الشخصيّة المحوريّة السّاردة والقارئ ؛ " فالسرد فـي صيغة المتكلم المفرد " أنا " وسيلة لتخيّل صوت الكاتب ، تـدعم احتمـال وقـوع الحكاية المسرودة [1] " وهو ما يُسمى بالتحفيز الواقعي The real Motivation وهو " **متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بـأن الحدث محتمل الوقوع....** " [2] ؛ وهذا الإيهام يخلق شعوراً بالتعاطف مع معانـاة السّارد ؛ ومرارة تجربته الفنية ، بوصفها سيرة ذاتيّة له .

والشيء ذاته نلمسه بوضوح في رواية "ليلة واحدة" لكوليت خوري ، حيث قامـت الشخصيّة المحوريّة السّاردة " رشا " بسرد تجربتها الفنية مسخرة لـذلك ضـمير المتكلم الحاضر " أنا " وصيغة الماضي الآني " كنت " ، وهو ما يشيع في الأحداث جواً من الحضور والآنية أمام القارئ ؛ كما في حالات البث المباشر مـن خـلال المذياع أو التلفاز ، فـ" رشا " –الشخصيّة المحوريّة السّاردة- تقود دفّة السّرد منذ السطور الأولى ، وتظل مسيطرة على فعل السرد في القسمين (الأول والثـاني) ، واللذين يشكلان أكثر من ٩٥% من حجم الرّواية ؛ ومن هذا ما ورد منذ اللحظـة الأولى في الرّواية :

" كنت في صغري طموحة ومرهفة الحس .. كنت لا أؤذي أحداً ولكـن الجميـع كانوا يضايقونني ويجرحونني وبدون قصد !

لم يفهموا نفسيتي .. وعدم تفهمهم كان يعذبني .. كنت أطـوي جنـاحيّ علـى جرحي المخضلّ وأغلُ في صمت عميق ...

كنتُ لا أثور أبداً ، فقد كنتُ أخشى أن تجرح ثورتي أي واحد منهم ... لذلك كنت دائماً أرضخ للواقع... وأنا أعلم أن حساسيتي الزّائدة ... تحدّ من طموحي بـل تخنق طموحي !

---

[1]- الخبو ، محمد (١٩٩٨) : بعض ملامح (الأنا) الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر ، إدوار الخراط نموذجاً ، مجلة فصول ، المجلد (١٦) ، العدد(٤) ، ص٢١٢ .

[2]- لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص٢٣ .

كنتُ لا أود الزّواج ... وكان هدفي أن أكمل دراستي الثانويّة ثم أدخل الجامعة ، وأدرس الطب ... كانت هذه المهنة تروقني كثيراً لأنها تلائم نفسـيّتي الهادئـة المتفانية ...

لكن التّقاليد كانت تجعل والدي يتمسّك ببعض الآراء الخاطئة ويؤمن بها ... كان لا يفهم أن من الممكن أن يكون للفتاة طموح غير الـزّواج !!! فالفتـاة ولـدت لتتزوج لا لتدرس مهنة اختص بها الرجال !!! " [١] .

فصيغة السرد الذاتي (أنا/كنت) أعطت الشخصية المحورية الساردة (رشـا) القدرة على عرض تجربتها أمام المسرود له الممسرح الذي يتواجد فـي السـرد " بشكل شخصية واضحة لها معالمها وقسماتها المحددة ، ولها حضور مـؤثّر أو غير مؤثر مثل غيره من الشخصيات داخل العمل الأدبـي[٢] " وقـد أتـى عبـر الإشارات الواضحة التي بثتها عنه (رشا) بصراحة ؛ عندما قالت في بداية السرد "زوجي العزيز"؛ ولذلك فإن السرد في هذه الروايـة " سـرد متعـدد المقامـات (Complex) ؛ ومثله الرواية الرسائلية ؛ حيث الجمع بين القص والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية [٣] " .

وجدير بالذكر أن نجد هذه الصّيغة السرديّة الذاتية ، بضمير المتكلم الحاضر " أنا " ؛ مهيمنة على البنية السّردية – كما هو الشأن في روايتي كوليت خوري – في رواية " الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، ومن ذلك –على سبيل المثال- ما ورد في الرّواية على لسان الشخصيّة المحوريّة الساردة " ريشار مولتيني " الذي أخذ يسرد تجربتها الفنية مستخدماً الضمير (أنا) ؛ الذي استمر في هيمنته في كـل فصـول الرواية (الثلاثة والعشرين) ، ويتبعه في ذلك صورة المسرود له ؛ والقارئ ؛ الذي لم يستطع أن يعلم شيئاً من سيرتها الذّاتيّة ؛ أو شيئاً عن الشّخصيات الأخرى فـي الرّواية ؛ إلاّ من خلالها ؛ ومثال ذلك ما جاء منذ السطور الأولى للرّواية :

---

[١] - ليلة واحدة ، ص ٢٤ – ٢٥ .

[٢] - مبارك ، رزوقي عباس (١٩٩٤) : المروي له – الشكل والموقع والوظيفة ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، إشراف : أحمد جاسم النجدي ، ص ١٠٧ .

[٣] – عيلان ، عمر : مناهج الخطاب السردي ، ص ١٤٧ .

" أؤكّد اليوم ، أن علاقتي بزوجتي إميلي ، خلال العامين الأولين مـن اقتراننـا مرت بانسجام كامل وعميق ؛ أحاطنا بالأيّام والليالي التي تتالت شروقاً ، وانطوت إظلاماً، فاستبعدت مجالات النّقد ، وانزوى الذّهن بها فلم يدع لها منفذاً مـا دام الحب هو الذي بات المسيطر والمهيمن ، وشخص المحبوب مبرّأ من كل عيب . وكانت إميلي تبدو لي وكأنها تحفة سالمة من كل نقيصة . وأحسب أنهـا تنظـر إلي كذلك بمثل هذه النظرة ... ولكن ، ما من ريب أن هناك بعض الهنـات مـن العيوب أغض الطّرف عنها ، وتغض هي الطّرف ، لأنّ الحب يبسط سـلطانه ، فيمتص كل نقيصة ، ويذيب كل عيب ويخلع على هذه ، وتلك هالة مشعّة بالحب الغفور . وزبدة القول ؛ إن هذا الحب الذي حمل كلّ واحد منّا تاجه على رأسـه، كان يراه الآخر ، على أنّه التّاج الذي لا يدانيه تاج في الرّواء والبهاء .

والقصّة ؛ هذه؛ ترسم أموراً جرت فيما بيننا ، سلك كل واحد منـا مسـلكاً فـي مواجهتها ، فكنتُ مأخوذاً بحرارة الحب الأول المسيطر عليّ . في حين إنها لـم تعد تجد في ذلك الكأس المترع في يدها إلا ثمالة لا تشفي غلـيلاً ، واضـطرب ميزان الحرارة بيننا ، فارتفع في نفسي ، وهبط في نفسها وبات الحب السـتّار لكل العيوب، فاضحاً لها [1] " .

فـ "ريشار مولتيني " الشخصية المحوريّة السّاردة بضمير الـ ـ " أنـا " تسـرد تجربتها الفنيّة التي مرّت بها في زمن مضى –(خـلال العـامين الأولـين مـن اقتراننا)- وهي في الزمن الحاضر الذي هو زمن السّـرد أو لحظـة الحـديث ؛ مستعينة بذلك بصيغة الماضي الآني (كان/كانت) –كما هو الحـال فـي روايتـي كوليت خوري- إلى جانب ظرف الزمان (اليوم) ، الذي كثّف من الآنّية والحضور للأحداث أمام عين القارئ ؛ الذي سرعان ما دخل لعالم الشخصيّة السّـاردة منـذ اللحظة الأولى للسّرد ، والذي حاول السارد أن يقنعه بواقعية تجربته الفنية فيتعـاطف معها ؛ وذلك لأنّ " **التجربة الذّاتية ...هي التجربة الموضوعيّة الوحيدة** " [2].

---

[1] - الاحتقار ، ص ٧-٨ .

[2] - لؤلؤة ، عبد الواحد (١٩٨٣) : موسوعة المصطلح النقدي ، مجلد (٣) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٩١ .

٢ – السّارد بضمير الـ " أنا " ، والتّعبير عن أفكار الذّات ومشاعرها :

يعتمد السّارد بضمير الـ (أنا) – في روايتي "أيّام معـه" و" ليلـة واحـدة " لكوليت الخوري ، ورواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا – على ثلاث تقنيات للتّعبير عن ذات الشخصية المحوريّة موضوع السرد ، تشـكل "ثلاثـة عوامـل تـنظم التّداعي[١] " وهي ، أولاً :"الذّاكرة التي هي أساسه[٢] " ، وثانياً :"الخيال الذي يحدد طواعيته [٣] " ، وثالثاً :"الحواس التي تقوده [٤] " . وهي الأسس الحديثة التي تقوم عليها روايات تيّار الوعي Stream Consciousness حسب ما يرى[5] روبرت همفري Robert Humphrey .

آ – الذاكرة The Memory :

يعدّ التّذكر من التقنيات التي ترتبط بالعالم النفسي للشخصيّة حيث يساعد على **" كشف ماضي الشخصيّة، بهدف إضاءة حاضرها ، وتوضيح مـا غمـض مـن تاريخها ، علماً بأنها تقنية تجمّد سير الحدث ، إلا أنه تجميـد يكشـف ويفسـر ويضيء " [٦]** وهو من التقنيات ذات الحضور الكبير ؛ وقد تدرّجت الروايات فـي توظيفه كمّاً ونوعاً ؛ ففي حين يحتل التذكر حيّزاً صغيراً في بعض الروايات، نجد أن البناء الروائي في روايتي "أيام معه" و"ليلة واحدة" لكوليت خـوري ، وكـذلك رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ؛ قائم أساساً على التذكر ؛ فقد اسـتخدم السـارد بضمير الـ "أنا" في الروايات السابقة هذه الوسيلة ليتمكن من خلالهـا "اسـتدعاء

---

[١] - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص٨٥ .

[٢] - همفري ، روبرت : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[٣] - همفري ، روبرت : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[٤] - همفري ، روبرت : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[٥] - ولمزيد من الاطلاع انظر : Humphrey , Robert : Stream of consciousness in the modern novel , university of California press , U.S.A , 1954 .

[٦] - الماضي ، شكري عزيز (١٩٩٦) : فنون النثر العربي الحديث ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ص٤٧ .

أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه "[1] فهي وسـيلة سردية يعتمدها السارد لتقديم قصته ؛ حيث يلجأ إلى استخدام طريقـة المـذكرات الاعترافية الخاصة أو اليوميات، التي تمنح السّارد القدرة على استعادة واسترجاع ما مر به من شخصيات وأحداث بشكل منظّم " فيه ترتيب بالحدث والشخصـيات الموظفة ، وهو نتاج الذاكرة الواعية التي تؤدي فعل الاستنساخ والتصوير ، وذلك من خلال الملاحظة العقلية الراصدة للواقع ، من حيث هو تكرار لما تراه أعيننـا ويلاحظه عقلنا "[2] ؛ وذلك من خلال " **تنظيم استثنائي لمعطيات غير كاملة تظهر يوماً فيوماً ، وهي وحدها تسمح بتفهم الحوادث وإحيائها من جديد** "[3] وبـذلك تمثّل الذاكرة " **حلقة الوصل بين الوعي واللاوعي ، مما يجعل السـارد بضـمير الأنا يضطلع بربط الأحداث الماضيّة بتجربة الحاضر** "[4] ، فعندما يقوم السّـارد بنبش ماضيه ، وتنظيم قصته ، تتكشف أمامنا تجربته الفنية ، فيجعلنـا نتعـاطف معه، مما يوهمنا بواقعيّة ذكرياته .

وتظهر هذه الصّيغة البيوغرافيّة Biography mood في روايتي " أيّام معه" لكوليت خوري ، و"الاحتقار" لألبرتو مورافيـا ، مـن خـلال عبـارات التـذكر واليوميات ؛ التي نجدها في بنية السّرد ، مثل :

" في يوم غائم من أيّام نيسان الماضي ، بعد يومين ، مضت بضعة أيّـام ، مـر يومان ، خابرته في الغد.. وبعد الغد ، في الأيام التالية ، في ذات ليلـة ، فـي الأسابيع التالية ، جاء ذات مساء ، ذات يوم ، أذكر اليوم هذه الحادثة ، توالـت الأيّام ، مرت الأيّام الأولى من شهر آب ، في اليوم السابق لتركي "عاليه" وصلت إلى بيروت مساء السبت ، وأهلّ شهر كانون .... "[5] .

---

[1] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ص ١٣٥ .

[2] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[3] - بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ص ٦٧ .

[4] - إمبرت ، إنريكي أندرسون (١٩٩٩) : القصة القصيرة ، النظرية والتطبيق ، ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، مراجعة صلاح فضل ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، عدد (١٤٨) ،ص٧٨.

[5] - أيام معه : ص ٣٠ ،٥٧ ،٨١، ٨٤، ٨٧، ١٢٢، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٩، ١٤١، ١٤٣، ١٤٤، ١٥٤، ١٨٣ على الترتيب .

وقد جاءت هذه الصيغة على لسان الشخصية المحورية الساردة " ريم " على سبيل المثال ، في رواية " أيام معه " :

في يوم غائم من أيّام نيسان الماضي ، ولا أذكر الآن سبب التّعطيـل فـي ذلـك اليوم، جاءت إليّ السّيدة سناء .. ورجتنـي أن أقلهـا بسـيارتي إلـى شـارع "البرلمان" فهي تريد أن تشتري وروداً .

كنت أحب أيام العطلة ، لأنها تسمح لي بأن أتلذّذ بكسلي ، فأقضي نهاري أغوص تارة في مقعد ، أستمع شاردة إلى مذياع أو أستلقي تارة على الدّيوان الأخضر ، أقرأ كتاباً ، أو أستقبل بعض الأصدقاء ، فنقتل الوقت بلعب الورق . وكنت أكـره الخروج من البيت وخصوصاً في الصّباح " [1] .

فالشخصيّة المحوريّة السّاردة بضمير الـ " أنا " – ريم - تستعيد ما مر بها مـن أحداث وشخصيات في زمن حاضر –(الآن)- هو زمن السّـرد ، عـن طريـق الذّاكرة التي أتاحت لها فرصة مزج الحاضر السردي بالماضي القصصي : " **في يوم غائم من أيّام نيسان الماضي ، ولا أذكر الآن سبب التّعطيل في ذلك اليـوم ، جاءت إليّ السّيدة سناء "** [2] .

فصيغة الحاضر (لا أذكر الآن) ، امتزجت بالماضي القصصـي (كنـت أحـب) بطريقة انسيابيّة ساعدت السّارد المتوحد مع ذات الشخصيّة المحوريـة أن يغـدو أكثر حرية في الانتقال بين الأزمنة والمواقف والشخصيات ، لأن اختيار الـذاكرة كخزان لمادة الحكي " **يتيح التحرّر من السرد التقليدي ، كما أنّه يتـيح إمكانيـة الانطلاق الحر في ممارسة الكتابة "** [3] .

كذلك تم استخدام الطريقة نفسها في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ؛ حيث تكثر عبارات التذكر في ثنايا البنية السرديّة على مساحة الخطاب السّردي ، ومن أمثلة ذلك :

---

[1] - أيام معه ، ص ٣٠ .

[2] - المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

[3] – يقطين ، سعيد : القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) ، ص ١٣٠ .

" أذكر أننا كنّا نحن الثلاثة ، ما زلت أذكر ، مضت الأيّام بعد تلك الأمسية ، وقد تحقق لي ذلك خلال الشهر وفي أيامه التي تتالت من بعد ، كان لقائي مع باتيستا في اليوم الأول من تشرين الأول ، كل ما أذكره عن تلك اللّيلة ، في ذلك المساء، غداة ذلك اليوم ، اليوم التالي ، في صباح اليوم التالي ، في الأيام الأولى من حزيران ... " [1] .

فـ" ريشار مولتيني " الشخصيّة المحورية السّاردة في رواية "الاحتقار" -على سبيل المثال- تسرد لنا بعض التغيرات التي شابت علاقته بزوجته ، وتغير سلوكها تجاهه في قوله :

" لقد تبدّى لي هذا -الآن- وأنا أستمد من ذاكرتي ما تخلّف من ذكريات تافهة ، لوقائع لا يؤبه لها ، لأنها لم تكن تسترعي الانتباه . ولا زلت أذكر .. مجرّد ملاحظات عابرة .. أنّ هناك تغيّراً مزعجاً في مسلك إميلي نحوي ، وأنني لا أجد لهذا التغير تفسيراً مريحاً يعرفه ويحدده .. وهكذا يتنبأ المرء بأن العاصفة مقبلة، وتكون السماء لا تزال صافية .. وبدا لي أن زوجتي التي كانت تحبني حباً أعمى قد تناقص حبها وتقلّص ، حتى أنها لم تعد تقلق علي ، فلا تتركني ، لا كما كانت تفعل من قبل فتظلّ ملتصقة بي ... " [2].

فالسارد بضمير الـ " أنا " يسترجع ما مر به من وقائع وأحداث ، في زمن حاضر يتضح في قوله (تبدّى لي هذا -الآن-) ؛ هو زمن السرد ، من خلال حركة الذاكرة التي ساعدته على مزج الحاضر السردي، بالماضي القصصي (أستمدّ من ذاكرتي ما تخلف من ذكريات) .

وكذلك مزج فعل السّرد بفعل التذكر (لا زلت أذكر) ، الذي يمثل صيغة الحاضر بـ صيغة الماضي الآني/الاستمراري (كانت) ؛ وهذا ما يشيع في البناء السّردي جواً من الألفة والتناغم والانسجام بين السارد المِثلي القصة -كما يرى جينيت[3]- وسرده المتجسّد في المواقف والأحداث والشخصيات الروائيّة المصاحبة له ،

---

[1] – الاحتقار : ص ٩، ١١، ١٥، ١٦، ٣١، ٣١، ٤٥، ٤٥، ٨٣، ١٤٥، ١٥٩ على الترتيب .

[2] – المصدر السابق ، ص ١٧- ١٨ .

[3] - انظر كتاب (عودة إلى خطاب الحكاية) لجيرار جينيت ، الفصل الخامس عشر ، ص ١٢٧ وما بعدها .

فضلاً عن علاقة السارد بالمسرود له والقارئ ، الذي يدخل إلى أعماق الـذّاكرة، ويتعرف معاناة الشخصية ويحس بمرارتها ، مما يجعله أكثر إحساساً بواقعيتهـا ، وأكثر تعاطفاً معها . أما في رواية "ليلة واحدة" فإن التذكر فيها يتحلل من بعـض قيود التّسلسل والانضباط ، حيث "تجيء فيه الانطباعات إلى الذهن من الماضي ، في فوضى عارمة [1] " ، فلا يقوم التذكر على أساس المـذكرات الاعترافيّـة أو اليوميات ، لأنّ طبيعة الزمن الذي تجري فيه أحداث القصة –وهو ليلة واحدة- لا يسمح بهذه الطريقة من التّذكر .

ويرى عبد السلام فاتح في كتابه (الحوار القصصـي ، تقنياتـه وعلاقاتـه السردية) نقلاً عن مارسيل بروست الذي كتب من وحي هذا الشّكل أنّ " **انفعـالاً خاصّاً يهيّج الماضي . إن ذلك الانفعال هو ما يضمن حقيقـة الصّـورة الكليـة المؤلفة من انطباعات معاصرة يحضرها الانفعال فـي موكبـه ، بتلـك النسـبة السديدة من الضّوء والظّل ، والتّوكيد والحذف ، التذكر والنسيان ، والتـي لـن تعرفها الذاكرة الواعية وقوة الملاحظة قط** " [2].

وهكذا جاء التّذكر في رواية " ليلة واحدة " بعيداً عن التّسلسل والانضباط ، ليعطي الشخصية المحورية فرصة في التعبير عن ذاتها ، حيث تنثال الذكريات كما تـرد في ذهن الشخصية المحورية من دون تنظيم ، وقد بدأت بمفجّـر ، وهـو خيانـة الشخصية المحورية زوجها ؛ وهو الحدث الآني الذي يجعل الساردة " رشا " تعود إلى الماضي بلا توقف ، لتنسج أحداث القصـة مـن خـلال حركـة الـذاكرة ، واسترجاع ما مر بها من أحداث ووقائع وشخصيّات ، فجعلـت القـارئ يحـس بمرارة تجربتها ، ويتعاطف معها :

" **البارحة يا سليم ....**

ولكن

هل كان ذلك البارحة ؟

---

[1] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ص ١٣٧ .

[2] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

ما أبعد البارحة عن اليوم !

ما أبعد الماضي عن المستقبل حين يكون الحاضر وحده مليئاً !!!

نعم ... البارحة صباحاً كنا نتجول في أسواق مرسيليا ... أتذكر ؟

ثم جلسنا في مقهى على ضفاف البحر وغرقت أنت في أوراقك وحساباتك ...

فطاب لنظراتي أن تشرد هنالك عند الأفق حيث اختلطت الزّرقتان !

بقينا حوالي نصف ساعة ، ثم تركتني وحيدة وذهبتَ تنهي بعض أعمالك التّجارية .... " [1]

فهذا المزج بين الحاضر السّردي (اليوم) ، والماضي التّذكري الاسترجاعي (البارحة صباحاً كنا نتجول) ، يمنح القارئ القدرة على معرفة الأحداث التي شكّلت خلفية وسبب معاناة الشخصية المحورية الساردة " رشا " ، كما تفتح آفاقاً أمام المتلقي لمعرفة معلومات عن حياتها ، وعن أفكارها الماضية ، في زمن حاضر .

ب – الخيال الذهني التصويري الشارح Metafictional :

يقصد بالتخيّل "**القدرة المسؤولة عن استحضار الصّور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن ، وهي قدرة متوافرة على ملكة الخيال ، وإمكانية الابتكار والتوليف الخادع للعقل ، والمؤدي إلى الوهم أو الاستغراق في أحلام اليقظة**" [2]؛ وقد استخدم السارد بضمير الـ" أنا " هذه التّقنية من تقنيات تيّار الوعي [3]، لمزج

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ٢٠ .

[2] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ص ١٤٣ .

[3] - تم استخدام "الوعي" كأسلوب فني يقوم عليه الفن الروائي كلية تقريباً مع بدايات القرن العشرين ، على أيدي جويس وفرجينيا وولف وبروست وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجريد ، حين حل أسلوب "تيار الوعي" محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختلاف الأسلوب العام من روائي لآخر . (دراسات في الرواية العربية ، أنجيل بطرس سمعان ، ص ١٠١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ١٩٨٧) .

الواقع بالخيال ، والوعي باللاوعي ، داخل بنية السرد ؛ حيث تساعد هذه التقنيـة الشخصية المحوريـة السـاردة علـى اسـتبطان ذاتهـا "فالمـدركات الذهنيـة (mental awareness) تمسرح (dramatized) مباشرة بدل أن تقدّم كتقرير أو تشرح بطريقة غير مباشرة [1] " فتفتح بذلك آفاقاً واسعة لمعرفة كيانها الـداخلي، وأبعادها النفسية ، فتبدو أقرب إلى نفس القارئ والمسرود له ، ومن ثم ؛ "**..تنقلب الحركة إلى شعور ، والفعل إلى عاطفة ، والضحك إلى حزن ، والسّخرية إلـى تعاطف وألم..** " [2] فيصبح القارئ أكثر تفـاعلاً وإحساسـاً بتجربـة الشخصـية المحوريّة السّاردة ومعاناتها .

وتتجلّى حركة الخيال الذّهني التصويري في ثنايا البنية السردية لروايتي كوليـت خوري " أيام معه " و " ليلة واحدة " من خلال صيغ مثل : " **توالت الأيـام فـي مخيّلتي ، خيّل لي ، تراءى لي طيف زياد ، تغلغلت في الشرود ، خيالي المليء بزياد ، طيفه ظل متغلغلاً في كياني ، كانت مخيلتي ترسم لي هذا اللقاء ، بقيـت أنا شاردة ، أعادني السؤال إلى الواقع ، طار تفكيري إلى سهرة ناديا** " [3] فـي رواية "أيام معه" وصيغ مثل :

" **في اللاشعور صوّر لي خيالي الشّرقي الواسع ، خيّل إليّ ، تراءى لـي طيـف زوجة محبة** [4] " في رواية " ليلة واحدة " .

وتعد الصيغ السابقة ، صيغاً إنذاريّة يمتاز بها المنظور الذاتي بشكل خاص ، حيث يتم من خلالها التمهيد للدخول إلى نفسيّة الشخصيّات ، كما تعـين القـارئ وتنبهه إلى الانتقال من الخارج إلى الداخل .

وقد أدت حركة الخيال وظائف متنوعة داخل بنية السرد في الرّوايتين المذكورتين منها :

---

[1] - غنايم ، محمود : تيار الوعي في الرواية العربية ، ص ٣٤ .

[2] - الكردي ، عبد الرحيم(١٩٩٦) : الراوي والنص القصصي ، ط٣ ، دار النشر للجامعات – القاهرة ، ص١٩٩ .

[3] - أيام معه ، ص ١٣، ٣٢ ،٨٩ ، ١٠٢، ١٦٣، ٢٨٩، ٢٩٤، ٣٤٩، ٣٥٦، ٣٨٢، على الترتيب .

[4] - ليلة واحدة ، ص ٧١، ٧٢، ١٤٩ على الترتيب .

أ – تذكر واسترجاع ما مرت به الشخصـية المحوريـة السّـاردة مـن وقـائع وشخصيات وأحداث ؛ كما جاء في رواية "أيام معه" ، إذ تستعيد (ريم) الشخصـية المحورية الساردة – الأحداث التي مرت بها مستعينة بحركـة الخيـال الـذهني التصويري حين تقول :

" عاد بي التفكير إلى الماضي ، وتوالت الأيام صوراً في مخيّلتي ، وأخذت أستعيد الذكريات دون أن أحياها ، كأنني أشاهد شريطاً سينمائياً ، تـدور حوادثـه أمـام عيوني ، ولا يؤثّر في نفسي بشيء .

على حطام أمنيات بعيدة ... وعلى أشلاء ماضٍ بدا طويلاً برغم قصره ... وفـي نفسية كرهت الحياة... عاشت قصّتي منذ سنة تقريباً ...

أيّام وأيّام قبلها مرت ، وسنون طواها الدّهر غابت وذكريات حزينة نامت في حنايا النسيان ... كلها تنبعث الآن من ذاكرتي ، ليمر بعض حوادثها صوراً خاطفة أمام ناظري ، يمهد سبيل هذه القصّة ، ويعطيها معناها الحقيقي .

أعود إلى السنة التي تركت فيها المدرسة ، بعد أن حصلت على شهادة "البكالوريا" وكنت في السابعة عشرة . وملأ النجاح حاضـري بالنّشـاط ، وزيّـن مسـتقبلي بالآمال، لكن والدي رفض أن أكمل دراستي وأدخل الجامعة ... حاولـت بجميـع الطرق أن أقنع والدي كي يتنازل عن رأيه ... غضبت ... ثرت... حزنـت ... مرضت ، وأخيراً ، رضخ للأمر مستاءً ، وقَبِلَ أن أدرسَ ولكن ... بالمراسلة ... وبقيت في البيت أهرب من جفاف أوراق الحقوق ، لأرتمي في نداوة الشّـعر ... ولم يكن في البيت سوى والدي ، وأختي الصّغيرة رانية ، وكانت في العاشرة من عمرها ، والمربية والخادمة دنا .

ولكن ... حتى كتابتي الشّعر كانت لا تخلو من معاكسات ....

كنت أعلم منذ صغري بأن لوالدتي ابنة عم متزوجة في فرنسا بثري كبيـر ، وأنّ ابنها الوحيد ، ألفريد ، قد يأتي في يوم من الأيام ، لزيارتنا في دمشق ، وأقبل ذلك اليوم ... " [1] .

---

[1] - أيام معه ، ص ١٤ وما بعدها .

فالشخصيّة الساردة بضمير الـ" أنا " –ريم- منحت القارئ فرصة للاطلاع علـى ملخص حياتها ، من خلال مزج الحاضر بالماضي ؛ مستخدمة تقنّيـة المونتـاج الزماني ، حيث ظلت الشّخصية المحورية ثابتة في المكان بينما تحرك وعيها في الزمان ، وتم وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر" [1] وهو ما يشبه المونتاج السينمائي[2] ، الذي كثيراً مـا تـم توظيفـه فـي روايات تيار الوعي لتقديم " **العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية .. أي الحيـاة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد** " [3].

٣ – قد تأتي حركة الخيال التصويري كوسيلة للإفصاح عن الأفكار المستقرّة فـي لا وعي الشخصية المحوريّة السّاردة ، فيبدو هذا التخيل كحلم يقظة " يتركب بفعل عامل الوعي المسيطر عليه[4] " ، يكون في متناول الشّخصية المحورية تتصرف به وفقاً لانتقائها واختياراتها في التعبير عن أحاسيسها ومشـاعرها ، فـ ـ (ريـم) الشخصية المحورية السّاردة في رواية "أيّام معه" –على سبيل المثال- تـرى مـا يحدث في حفلة ناديا مستخدمة في ذلك حركة الخيال التصـويري التـي منحتهـا القدرة على ما يصعب تحقيقه في الواقع :

" وطار تفكيري إلى سهرة ناديا ، الأصـدقاء كلهـم عنـدها الآن ... يشـربون ويرقصون... ويمرحون ...

ليتني كنت بينهم ، فأضيع معهم في الدّخان ... ويعلو ضحكي ، مـع ضـحكاتهم رنيناً يختلط بالدخان ... وأرقص على الألحان المتلاشية في الدخان وأسكر مـن

---

[1] - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص ٩٤ .

[2] - يشير "المونتاج" بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صورة مركزيـة بصـور أخـرى تنتمي إليها . ووظيفة المونتاج الأساسية هي التعبير عن الحركة وتعدد الوجود ، وتقديم ما هو غيـر سـاكن وغير متمركز (تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ص ٩٣ ، ٩٥ ، ترجمه وعلق عليـه : محمود الربيعي ، دار غريب غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م) .

[3] - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص ٩٥ .

[4] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي تقنياته (وعلاقاته السردية) ، ص ١٤٣ .

عبير الخمر الممزوج بالدخان ... لا... أنا أحلام! لم أذهب إلى الحفلـة ... ولـم أعتذر .. وذهبت إلى الرجل الذي يحبني لأن الحبّ عقل ومنطق! " [١]**.**

فحركة الخيال الذّهني التّصويري المستعينة بالرؤية البصريّة – Sight optical- في شكل حلم يقظة، قد أظهرت الشّخصية المحورية السّاردة بضمير الـ ـ" أنـا " بهيئة السارد العليم بكل شيء omniscient Narrator الذي يمتلك " **قدرة غيـر محدودة لكسب الأبعاد الداخليّة والخارجيّة للشخصيات ... وله القابليّة أن يكشف الأفكار السرية للأبطال"** [٢] ، حيث استطاعت الشخصية المحورية الساردة (ريـم) –عبر الخيال والرؤيا البصريّة- أن تعرف ما يمكن أن يجري من أحداث في حفلة ناديا من اجتماع للأصدقاء ، ومرحهم ، ولهـوهم ، كمـا اسـتطاعت أن تسـمع ضحكاتهم ، والموسيقا التي يرقصون على إيقاعها ؛ مما يجعلنا نستنتج أن السارد بضمير الـ" أنا " يتحول إلى ما يشبه السّارد العليم بكل شيء ، حين يتوقـع مـا يجري داخل المكان ، أو حين يسبر أغوار نفسه .

٣ – قد يقوم السّارد بضمير الـ" أنا " بوضع "صيغة الحلم" في مسـتوى السّـرد العام، ثم يلغي الحدود بين الحلم واليقظة ، مما يخلق نوعاً مـن السـرد المتعـدّد المستويات حين يمتزج الوعي باللاوعي ، والواقع باللاواقع ، والحقيقة بالوهم :

مثلما نرى في رواية "ليلة واحدة" على لسان الشخصية المحوريّة الساردة " رشا ":

" تسمّرتُ في مكاني ، وحملقتُ قبالتي مذعورة ، وتمشّى هلع غريب في جسدي وتثلّجت أطرافي .

أنتَ تذكر يا سليم أنني منذ يومين استيقظت مرتعبة في منتصف الليل وأيقظتـك لأخبرك عن حلم مزعج أبصرته .

أتذكر هذا الحلم ؟

---

١ - أيام معه ، ص ٣٨٢ .

٢ - إبراهيم ، عبد ا : المتخيل السردي ، ص١١٩ .

أبصرتُ نفسي واقعة على ضّفة بحر واسع تصخب أمواجه ... وفـي منتصـف البحر كان ينتصب صليب أسود مخيف ، وأنا على الشاطئ .. أريد الهرب ، لكن قدميّ انغرزتا في الأرض ، وعيني التصقتا بالمنظر [1] " .

فهذا الانتقال من الوعي إلى اللاوعي ، يكشف لنا ما يدور في لاوعي الشخصـيّة الساردة (رشا) ؛ ومن ثم نتبين دوافع هذا الحلم ، والإرهاصات التي كانت تنـذر الشخصية بالمصير المحتوم ، والنهاية المنتظرة ، فالحلم "**من التقنيات التي تعـين الكاتب على إنارة اللوحة الداخلية للشخصية ، حين يعرف القارئ منها ما تحلـم به، وتتمنّاه** " [2] ، وقد أسهم الحلم هنا في كشف أبعاد الشخصية السّاردة " رشا " القلقة والمهدّدة والخائفة ؛ وعمل على إضاءة كيانها الـداخلي ، فظهـرت أكثـر وضوحاً وقرباً إلى نفس القارئ ، لأن الحلم يمثل " أرفـع درجـة نظريـة مـن الإيهام [3] " .

وكما هو الشأن في روايتي كوليت خوري ، كذلك نرى السّارد بضمير الـ" أنـا " في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، يستخدم تقنية الخيال الـذّهني التصـويري للتعبير عن الأفكار المستقرة في لاوعي الشخصية الساردة ومشاعرها ، وهو مـا نراه داخل البنية السّردية ، على مساحة الخطاب السردي ، من صيغ مثل : "تجلى في ذهني ، كنت مع خيالي المشتت ، كان خيالي ، تخيّلت ، مرت هذه الخـواطر بفكري متسارعة ، خُيّل إلي الآن ، لقد تبدّى لي هذا ..." [4] وهي شبيهة بالصـيغ التي تم استخدامها في روايتي كوليت خوري السابقتين ؛ والتي مهدت للولوج فـي نفسية الشخصية المحورية الساردة ، ونبّهت القارئ لهـذا الانتقـال مـن العـالم الخارجي إلى عالم الشخصية الدّاخلي .

وقد أدّت حركة الخيال التصويري في رواية " الاحتقار" لمورافيا الوظائف نفسـها التي قامت بها في روايتي كوليت خوري ؛ فقد امتزجَتْ بالتـذكر والاسـترجاع ؛

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ١٧٨ .

[2] – ماضي ، شكري عزيز : فنون النثر العربي الحديث ، ص ٤٣ .

[3] - هالبرين ، جون : نظرية الرواية ، ص ٤٩٧ .

[4] - الاحتقار ، ص ١٨٨، ١٤٦، ١٤٦، ٩٢ ، ٢٦١، ٢٢٣، ١٧ على الترتيب .

وساعدت الشخصية الساردة على استعادة ما مر بها من أحداث ؛ نذكر على سبيل المثال ؛ الحادثة التي استعادها (ريشار مولتيني) – الشخصية المحوريّة السّاردة- والتي كانت سبباً في حصول الجفاء ، واضطراب العلاقة بينه وبين زوجته :

" يُخَيل إلي الآن ، وأنا أرجع بذاكرتي إلى زمن مضى ، أنني أحتفظ بنتف لذكرى حادث بدا لي في حينه تافهاً .. ولكن هذا الحادث التّافه تمغنط ، وكوّن شكلاً من الأشكال ، فبرزت له أهمية بالنسبة للون الذي آلت إليه حياتنا الزوجية فيما بعد .. أذكر أننّا كنّا نحن الثلاثة – أنا وإميلي وباتيستا- على رصيف شـارع مـن شوارع المدينة ، بعد تناولنا طعام العشاء في مطعم إلى جانب سيارته الحمـراء الأنيقة المترفة ، وكنت أنا وإميلي وقوفاً..وكنا قبلنا اقتراحاً طرحه باتيستا بـأن نقضي السهرة في منزله .

وفتح باتيستا باب السيارة قائلاً بصوت طبيعي جداً :

- آسف يا مولتيني ، إن سيارتي الصغيرة لا تسع بجانبي إلا واحداً ، فعليـك أن تعتمد وسائلك الخاصّة في الوصول إلى هناك ... إلا إذا كنت ترى أن تنتظرنـي هنا ، لأعود فأصطحبك من بعد ...

كانت إميلي إلى جانبي ... وكان ما ألقى به باتيستا يعني دعوتها هي لمرافقتـه في سيارته الصغيرة الضيقة ذات المقعدين فقط " [1] .

فالسارد بضمير الـ" أنا " – " ريشار مولتيني " - يمنح القارئ فرصة للاطـلاع على ملخص الحادثة التي غيّرت مجرى حياته الزوجية من السعادة إلى الشّـقاء ، التي جاءت ممتزجة بالتّذكر والاسترجاع .

إنّ حركة الخيال التصويري في رواية " الاحتقار" جاءت على شكل سينما ذهنيـة أيضاً ، وهو ما يجعل الشخصيّة المحورية السّاردة ، تظهر بهيئة السارد العليم بكل شيء Omniscient Narrator ؛ فـ" ريشار مولتيني " –السـارد فـي روايـة "الاحتقار" بضمير الـ" أنا " – يتخيل ما يحدث في السفينة التي كان يراها من بعيد كنقطة صغيرة في البحر :

---

[1] - الاحتقار ، ص ٩ .

" في حين كان على سطح البحر المنظور ، سفينة قادمة تدل عليها نقطة سوداء صغيرة ، كذبابة تكبر وتكبر دقيقة بعد أخرى ، وهي تتقـدم بالسـير ؛ وكنـت ألاحقها بنظري كطفل يَلذ له ذلك؛ متخيّلاً ما يجري على الشاطئ في تلك اللحظة: بحّارة يعملون في تلميع النحاس ، حيث يجدونه في قطعهم البحريّة ، وآخـرون ينظفون الأرصفة والجسور ، وطبّاخ انتحى ناحية من سفينته لينظّـف أوانيـه ، وضباط بحارة ما زالوا على موائد طعامهم يتحادثون ، وميكانيكيّون نصف عراة يلقون برزم الفحم في أتون سفنهم استعداداً للرحيل ...

لقد تخيلتُ هؤلاء ، وأنا أتطلّع في تلك السفينة القادمة التي تبدو صغيرة جداً ، لا تكاد تكون أكثر من نقطة في نظري ، في حين أنها عن كثب مركب عظيم مزدحم بالنّاس ويحمل مصائرهم ... " [1] .

فحركة الخيال التصويري منحت الشخصية الساردة القدرة على استعراض ما قـد يجري على ظهر السفينة من مشاهد وأحداث ، مع أنّه لا يكاد يراها ؛ مما أضفى على الشخصية الساردة بضمير الـ " أنا " هيئة السارد العليم بكل شيء ، وكأنـه يبحر على متن تلك السفينة ويعرف ما يجري فيها .

بالإضافة إلى ذلك حاول السّارد بضمير الـ" أنا " في رواية "الاحتقار" أن يخلـق شكلاً من السرد المتعدد المستويات ... في مستوى السرد العام : ومن ذلك الحلـم الذي حلم به " ريشار مولتيني " ؛ والذي يتضمن عودة زوجته إليه ؛ وصـعودها القارب معه ، والذي استغرق من السّارد عدّة صفحات نقتطف منه هذا المقطع :

" فلما اجتزت القارب ، واجهت نصف دائرة واسعة من الردوم الصخرية المنتشرة بين الكتل ، لتؤلف شواطئ صغيرة يغطيها حصى أبيض .. كـان البحـر هنـاك خالياً، لا قارب فيه ولا أي إنسان ... وكانت مياه الخليج الصـغير العميـق ذات زرقة قاتمة كثيفة كأنها زيتية ... وكانت ثمة رؤوس أخرى تتتابع علـى امتـداد البحر ، تكاد تكون منظراً مرسوماً في طبيعة غريبة . وهنا خففتُ من جهدي فـي التجديف ، ورفعتُ رأسي لأتطلّع إلى المكان الذي رأيتُ فيه إميلي في بدء مسيرة

---

[1] - الاحتقار ، ص ٢٣٤ .

القارب ، وكأنما كانت تنتظر أن نبلغ هذا المكان الخالي من الرّأس حتى تنطلـق بالكلام ... فوجدتها تبتسم وسمعتها تسأل بصوت عذب :

- ولماذا تبكي ؟

قلتُ : أبكي فرحاً ، إذ وجدتكِ

فردّت : أتسرّك رؤيتي إلى هذا الحد ؟....

قلتُ : نعم . نعم ... فقد كنتُ حسبتُ أنّكِ قد رحلتِ ... وهـا أنـتِ ذي باقيـة ، وبالقرب منّي ...

فخفضت عينيها وهي تقول :

كنتُ قد عزمتُ على الرّحيل ... وفي الصّباح هبطتُ الميناء مع باتيستا ... وفـي اللّحظة الأخيرة ... غيرتُ من رأيي فبقيتُ .. " [1] .

فهذا الانتقال من الوعي إلى اللاوعي يكشف لنا ما يدور في لاوعـي الشخصـية الساردة ، ومن ثم نعرف دوافع هذا الحلم ؛ المتمثلة في حب " ريشار مـولتيني " الشديد لزوجته وتعلّقه بها ، وحزنه وألمه لفقدها؛ وأمله في أن تعود إليه .

ج – مناجاة النفس :

تعد مناجاة النفس " عرفاً إيهامياً " [2] وهي طريقة يلتزمهـا بعـض كُتّـاب الرّواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم[3] " وتكنيك يقـدم " **المحتـوى الذهني ، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً " [4]** على ما يرى روبرت همفري Ropert Humphery .

---

[1] - الاحتقار ، ص ٢٧٣ – ٢٧٤ .

[2] - فتحي ، إبراهيم (١٩٨٦) : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، ص ٣٣٣ .

[3] - وهبة ، مجدي وكامل المهندي (١٩٨٤) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص ٣٨٩ .

[4] – همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص ٧٤ .

والغـرض مـن اسـتخدام هـذه التّقنيـة [١] مـن تقنيـات تيـار الـوعي Stream of Consciousness " الكشف عمّا سماه علمـاء الـنّفس بمسـتويات الوعي السابقة على التّعبير ، والإيماء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بما تشـتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق[٢] " ، ممّا يفسح المجـال أمـام القارئ والمسرود له ؛ للإطلالة على عالم الشخصية الدّاخلي ، وما يعتمل فيه من أفكار ومشاعر ، من خلال حديث الشخصيّة مع نفسها بصوت غير مسـموع ، أو بصوت مسموع بالقرب منها في "حوار جاد يتعمّق في الذّات والوجدان ، ويبـرز سؤالاً مجسداً في أفكار وصور وهيئات قد تتجـاوز حـدود المعقـول ، فتغـادر الشخصيّة عالمها الحقيقي والواقعي إلى عالم فردي وخاص بها [٣] " ، مستعينة في ذلك بضمير الـ" أنا " أو الـ" هو " أو الـ" أنت " ، وقد تنتقل بين هذه الضـمائر جميعها عندما يتم استخدام تقنية مناجاة الـنفس ممتزجـة بـالمونولوج الـدّاخلي interior monologue وتبرز أهمية هذه التقنية في روايتي كوليت خوري مـن خلال عبارات مثل :

" تساءلتُ حالاً ، أسائل نفسي ، عاد السؤال يلح في رأسي[٤] " في روايـة " أيـام معه "، وصيغ مثل " تساءلتُ ، لكن تفكيري كان يدور بسرعة [٥] " فـي روايـة " ليلة واحدة " .

---

[١] - ألوان التكنيك الأساسية لتقديم الوعي في الأدب ليست من مخترعات القرن العشرين ، وبالإمكان وجود كل من مناجاة النفس والمونولوج الداخلي في أعمال تنتمي إلى القرون الماضية ، ولقد جاء الاستخدام الفريد لهذه الوسائل – وهو الاستخدام الذي أنتج "تيار الوعي" – نتيجة لوعي روائي القرن العشرين بأهمية العنصر الدرامي الذي يحدث في نطاق حدود الوعي الفردي . (تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ص١٩٢ ، ترجمه وعلق عليه : محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م) .

[٢] - وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٣٨٩ .

[٣] - كوزين ، ف.ف (١٩٨٦) : الرواية ملحمة العصر الحديث ، موسوعة نظرية الأدب ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، القسم الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ١٦٨ .

[٤] - أيام معه : ص ٥٩ ،٥٨ ، ٩٩ على الترتيب .

[٥] - ليلة واحدة ، ص ١٦٣ ،١٥٢ على الترتيب .

وهذا ما يتجلّى بقول الشخصية المحورية السّاردة (ريم) في رواية " أيّـام معـه " –على سبيل المثال- تناجي نفسها محاولة اتخاذ قرار ، هل تلبي دعـوة " زيـاد مصطفى " ومرافقته إلى السينما أو ترفض الدعوة وتمتنع عن الذهاب معه ؟ تقول:

" وارتميت على الديوان ؛ لقد أتعبني تفكيري ، ولكنني لم أقرر شيئاً .

وعاد السؤال يلحّ في رأسي وينتظر الجواب :

- هل أرافق زياد إلى السينما ؟

أنا أراه كل يوم تقريباً ، فلماذا أخفي ذلك ؟ أنا أحبّ الصراحة وأؤمن بأنها تسـمو بأفعال الفتاة ، هذا رأيي أنا ...

لكن المجتمع لا يفهم ذلك ، بل يحذر منه !

فأصبحت الفتاة تأتي أفعالاً لا ترضى عنها الأخلاق الصحيحة ، أفعالاً منكرة ، لم تكن لتفعلها لو فهم المجتمع ...

وهببتُ واقفة ...

لا .. لا ... لن أتدهور إلى وادي الكذب .. أنا أكره الخبث وأحتقر النفاق ..

سأرافق زياد إلى السينما ...

ستشرئب الأعناق .. وتتسع الأحداق ... وتلوكني الألسن ....

هذه الفتاة القليلة الأخلاق... هذه الفتاة الوقحة... كيف تجرؤ على مرافقة شـاب ؟

يا لها من فتاة مستهترة! " [١] .

نلاحظ في هذا المثال ، كيف تم انتقال السارد من ضمير المتكلم " أنا " إلى ضمير الغائب " هو " ؛ مرّات عدة ، ويحدث هذا عادة عندما "تكون الشخصية مقدمة على اتخاذ قرار صعب ، كأن اتخاذها للقرار يجعلها تنفصل عن ذاتها [٢] "؛ حيث ينتقل السارد من الوعي إلى اللاوعي ؛ متجاوزاً حواجز الزمن المنطقي ؛ إلى ما يعرف بالزمن النفسي ، بأسلوب حر يمنح الشخصية القدرة على الإفصاح عمّا بداخلها من صراع ، وما ينتج عن هذا الصراع من مشاعر وأحاسيس ، فيقوم السارد بوظيفته

---

[١] - أيام معه ، ص ٩٩-١٠٠ .

[٢] - سماحة ، فريال (١٩٩٩) : رسم الشخصيات في روايات حنا مينة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص١٦٨ .

التعبيرية The Function of Communication والتي تتطابق مـع الوظيفـة الانفعالية The Emotional Function عند "رومان جاكبسون" [1] ، وهـو مـا يكثر – بشكل واضح - في السّرد النفسي Psychonarration .

وكما تم استخدام تقنية مناجاة النفس في رواية "أيام معه" لكوليت خـوري ؛ فقـد استعمل ألبرتو مورافيا التقنية ذاتها في رواية "الاحتقار" في أكثر من موضع داخل بنية السّرد ؛ نذكر من ذلك ، مناجاة " ريشار مولتيني " – الشخصـية المحوريّـة الساردة- التي انتهت بقراره ؛ رفض العمل ككاتب سيناريو لدى المخرج باتيسـتا والتي اتخذت " شكلاً حوارياً أحادي الإرسال ، تعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الدّاخلي ، في حضور متلقٍ واحد أو متعدّد ؛ حقيقي ؛ أو وهو صامت غير مشارك في الإجابة " [2] كما يتجلى في المثال الآتي :

" تبادر لذهني خواطر شتى ، وقلت لنفسي :" لماذا هذا كله ؟ ولماذا ألزم نفسـي بعمل مزعج ، وأدعني محطماً تحت وطأة مناقشات لا مفر منها مع باتيستا ، في حين أنّ هناك مناقشات مماثلة مع رينغولد... وأخيراً الرّضوخ إلى تسويات أُكْرِه نفسي على الارتضاء بها من أجل الوصول إلى النّتائج المرّة ، ولأظفر بأن أضع توقيعي في أسفل عمل ، إنّما هو مصطنع ومأجور ... لماذا هذا كلّه ؟ " [3].

---

[1] - لمزيد من الاطلاع ارجع إلى كتاب " قضايا الشعرية " لرومان جاكبسون ، ص٢٧ - ٢٨ .

[2] - عبد الوهاب ، محمود (١٩٩٧) : الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد : ١٠، ص ٥٢ .

[3] - الاحتقار : ص ١٨٥-١٨٦ .

وفي أماكن متفرقة ، تأتي مناجاة النفس مختلطة بالمونولوج الداخلي [1] ، وهو ما يتيح الفرصة أمام السرد بضمير الـ" أنا " الانفتاح على جميع الضـمائر " أنـا ، هو، أنت " ، وهو ما يبرز في المثال الآتي ؛ حيث تستبطن (رشـا) –الشخصـية المحورية الساردة في رواية "ليلة واحدة"- ذاتها عن طريق المناجـاة الممتزجـة بالحوار الدّاخلي :

" لكن تفكيري كان يدور بسرعة ... بسرعة ..

" كنتِ حلماً "

وهو؟

ألم يكن هو حلماً ؟ حلماً لم أفهمه في حياتي ؟ حلماً كان يلوح لي من البعيد ... فتغرقه دموعي دون أن تسمح لعينيّ بالتمتع بمعانيه ؟

ألم يكن هو مثير عبراتي المجهول ؟

سنفترق الآن !

وسيظل هو أيضاً حلماً ! حلماً توضحت معالمه !

سنفترق !

وتجسمت الكلمة في مخيلتي وشعرتُ فجأة بفراغ ..وبوحدة مؤلمة ! " [2]

وهكذا تنتقل الشخصية المحورية الساردة بضمير الـ" أنا" " رشا" فـي حوارهـا الدّاخلي ومناجاتها مع نفسها بين الضمائر جميعها " أنا ، أنت ، هو " ، " أفهمـه ، كنتِ ، يلوح " ، بشكل يسمح به أسلوب السرد الذاتي والرؤية الداخلية في روايـة تيار الوعي .

---

[1] - يعرف دوجاردين (المونولوج الداخلي) بأنه "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشـرة فـي الحيـاة الداخليـة للشخصية ، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق ..." وبأنه "التعبير عـن أخـص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور " . (نظرية الأدب : رينيـه ويلـك وأوسـتن واريـن ، ص٢٩٣ ، ترجمه : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، بيروت ، ١٩٨٧) .

[2]- ليلة واحدة ، ص ١٥٢ – ١٥٣ .

ونجد الشيء نفسه –المناجاة الممتزجة بالمونولوج الداخلي- في رواية "الاحتقـار" لمورافيا ؛ حيث تستبطن الشخصية المحورية الساردة " ريشار مولتيني " ذاتهـا ؛ كما في المثال الآتي :

"ولكن شكل اللوحة لم يكن قد اكتمل ، فتواردت علي أفكار أخرى ، لتتمها إتماماً كاملاً ونهائياً ، ينتهي معه الصراع ، ولتبرز ناطقة كلماتها إليّ : لقد أردتَ يـا مولتيني أن تموت ، لأنك لا تؤلف شكلاً صريحاً مع نفسك ، فلستَ بحاجة أبـداً إلى قتل نفسكَ من أجل استرداد احترام إميلي ، إذ يكفي عمل أقل من هذا كثيـراً .. ولقد دلّك رينغولد على ما يجب أن تفعله ، ألم يقل إن يوليسـوس استأصـل العزّال في سبيل الفوز بحب بنيلوب ؟ وفي هذه الحالة – نظرياً- فقد أشار إلـى القضاء على باتيستا " [1] .

وهكذا تنتقل الشخصية الساردة في حوارها مع نفسها – حيث تشكل الذات النقطـة المركزيّة التي ينطلق منها هذا الحوار – بين جميع الضمائر ؛ فمن الضمير " أنا " ينطلق الحوار إلى الضمير " أنتَ ،هو " ، (تواردت عليّ ، نفسكَ ، يقل) ، علـى نحو يسمح به أسلوب السرد الذاتي ؛ وهو في ذلك يشبه ظـاهرة الالتفـات عنـد البلاغيين العرب .

نلاحظ في الأمثلة السابقة جميعها أن "مركز التبئير" في النص يقع على الذات وما يعتمل في داخلها "فإن أهمية الآخرين تتضاءل نسبياً وتـنكمش معهـا كلمـاتهم . وحتى ما ينطقون به يصبح مجرّد علّة لإبراز رد فعل المركز عليهم ، ولا يقتصر الأمر على مجرد غياب أصواتهم الفعلية بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر ، وهو غياب مبررات وجودهم ذاتها ومشروعيّة سلوكهم ، وحياتهم [2] " وعندئـذ يمثّـل طغيان الذّات المنفردة . فالسارد بضمير المتكلم –هنا- يسرد "ما يعرفه عن نفسه ، وما يعرفه عنها فقط [3] "

---

[1]- الاحتقار ، ص ٢٢٣ .

[2] - فضل ، صلاح (١٩٩٢) : أساليب السرد في الرواية العربية ، ط١ ، سلسلة دراسات نقدية ، دار سعاد الصباح ، ص ١٠١ .

[3] - بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ص ٦٨ .

د - الحواس Senses :

يعتمد السارد بضمير الـ" أنا " أحيانـاً علـى حاسـتي البصـر والسّـمع ، ويستخدمهما كتقنيّة سردية لتداعي الذّكريات ؛ فيكتفي بنقل " ما تسمعه الأذن ومـا تراه العين " [1] ؛ وهو بذلك يتحول إلى سارد شاهد Witness narrator؛ مثلمـا ورد في رواية "أيام معه" على لسان (ريم) –الشخصية المحوريّة السّاردة- وهـي في زمن حاضر من وصف جميل لصوت الألحان التي سمعتها من المذياع ؛ فـي الماضي :

"غصتُ في المقعد الأخضر ، أنصت إلى المذياع ، وعلت الألحان ... وامتلأ الجو بنغمات رائعة حزينة ، وامتلأ قلبي بالتساؤل ... والحيرة ... والعجب . أنا لـم أسمع هذه الألحان من قبل ، وأُخِذْتُ بروعتها ، وانفرجت أصابعي بدون شعور ، وكأنّها تريد التقاط النغمات الساحرة.

وفجأة ... تحرّكتُ مرتعشة : بلى .. هذه هي المقطوعة نفسها ... إنما مطلعهـا قد تغيّر ! " [٢]

فـ" ريم " الشخصية الساردة ، استطاعت من خلال استخدامها حاسـة السـمع أن تصف لنا جمال الألحان التي سمعتها من المذياع ، ولكنها لم تسـتطع أن تسـمع كيف تم إجراء التعديل على المقطوعة من قبل زياد ، لأن أذنها أذن سارد ذاتـي محدود العلم Limited .

وكذلك قامت " رشا " الشخصية المحورية الساردة في رواية " ليلة واحدة " ، باستخدام حاسة البصر المحدودة العلم ، لوصف (كميل) وصفاً خارجياً "

" ومع الدخان المنساب من ثغري .. انسابت نظراتي عرائس تتمشى على قامتـه ... وتحمل صورتها على أمواج الدّخان ..

كانت الأنفة والكبرياء تبتسمان في قامته الطويلة ...

---

[١] - لوبوك ، بيرسي : صنعة الرواية ، ص ٢٢٧ .

[٢] - أيام معه ، ص ٨٩ .

وكان معطفه الكحلي المزرر يزيد في أناقة وقفته والمنـديل الأبـيض الحريـري المخفي تحت الياقة يعانق رقبته برفق ...

وتوقفت نظراتي عند اللفافة المتكسّرة بأنوثة ورقّة بين أصابعه ... وارتفعت معها إلى الشفتين الكبيرتين بسخرية ... ثم إلى الأنف الحاد الحازم ... " [١]

وهو ما يجعل القارئ والمسرود له لا يرى إلى ما ينقله السارد وما يـراه بعينـه المحدودة البصر ، وتظهر التقنية ذاتها في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، ففي هذه الرواية كما هو الحال في روايتي كوليت خوري ، نجد " ريشـار مـولتيني " –الشخصية المحورية الساردة- يستعين بحاستي البصر والسمع المحدودتي العلم ، لرصد ما يراه ؛ وهو يقف على السطيحة ، ويسمع صوت الأمواج فـي السـرد الآتي:

" كانت السّطيحة تستضيء بنور القمر الخبيء في كبد السّماء ، تتلقاه بصـورة غير مباشرة ككل مكان لفه الليل بالظّلام ، وفي السطيحة .. سلّم صغير يـؤدي إلى الطّريق المظلم المحيط بالجزيرة .. وترددتُ لحظة في هبوطه وبلوغ الطريق في نزهة ، غير أنّ الوقت كان متأخّراً ، فاعتزمـتُ البقـاء فـي السّـطيحة ، واعتمدتُ الحاجز مستنداً ، وأولعتُ سيكارة .. أتطلّع حولي في صـمت يجابـه صموتاً ، لأرى فوقي صخور الجزيرة ، وهي ترتسم أشكالاً سوداء حالكة علـى صفحة السماء المتلألئة .. ولم يكن ليصل إلى سمعي ، غير وشوشة –إذا أرهفتُ أذني – يردّدها الموج المتلاحق على الشاطئ في اضمحلاله ، ثم ليتـألف مـرة أخرى ، بين الشاطئ والصخور المبعثرة .. ولو أنني أزلتُ غشاوة الشرود عـن ناظري . وتطلّعتُ نحو الأفق البعيد ، لكنتُ لمحتُ ذاك الضّوء الصّغير الأبـيض لمنارة "كامبانيلا" الذي يدور غير كليل ، فينطفئ تارة ويسطع تارة أخرى ، ليؤكّد الحياة المحسوسة في محيط يسيطر عليه الظّلام " [٢] .

---

[١] - ليلة واحدة ، ص ٥٦ .

[٢] - الاحتقار ، ص ١٨٧ .

نلاحظ من خلال المقطع أن القارئ والمسرود له ، لا يرى إلا ما تراه الشخصـية السّاردة ، ولا يسمع إلا ما تسمعه بأذنها المحدودة العلم .

وأخيراً يتضح من خلال دراستنا السابقة لروايتي كوليت خوري" أيام معـه " و " ليلة واحدة " ورواية " الاحتقار " لألبرتو مورافيا ، وجود تشابه كبير في البنية السردية لهذه الروايات ، يتجلى في استخدام الأديبة للوسـائل نفسـها التـي تـم استخدامها من قبل ألبرتو مورافيا في التعبير عن أفكار الذات الساردة ومشاعرها وهي : الذاكرة ، الخيال الذهني التصويري ومناجاة النفس ، الحواس .

وهذا ما يثبت ميل الأديبة كوليت نحو تقنيات الرواية الحديثة ، مستفيدة ممـا حققته الروايات العالمية ولاسيما الأوروبية من إنجازات ، ولا ننسى أن الروايـة الحديثة ظهرت في أوروبا في بداية الأمر ثم انتقلت إلى العالم العربي في مرحلـة لاحقة .

إن الأديبة كوليت على الرغم من عدم اطلاعها على رواية " الاحتقار " غيـر أنها تأثرت كما تأثر غيرها من الكتاب العالميين بالثورة العارمة التـي أحـدثتها الرواية في القرن العشرين ، والتي استفادت على نحو كبير مما حققه علم الـنفس من إنجازات وانتصارات كان لها الأثر الكبير في الرواية الحديثة .

٣ – السارد بضمير الـ(أنا) مجرد شاهد Ias Witness :

يتضح من خلال هذا المسمّى أن السّارد يدير الأحداث من الخارج ، أو على الأصح يقف رقيباً أو شاهداً عليها ، فيصفها دون انخراط بمعطياتها ، ويقدّمها كما " لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا [1] " .

فهو لا يعدو أن يكون عين كاميرا camera eye يلتقط صوراً لما يجري ويحرّكها بـين الأشـياء ، وهـذا مـا يسـميه (جيـرار جينيـت) "السـرد المحيطـي Pripherical narrative " الذي "يرتدّ في معظمه إلى وضع "أنا الشـاهد" [2] " ؛

---

[1] - سمعان ، أنجيل بطرس : دراسات في الرواية العربية ، ص ١١٠ .

[2] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ١٥٤ .

فالسارد –هنا- يعتمد على حاستي البصر والسمع ، "ويصبح إنساناً حجبت عنا أفكاره .. يأتي في مستوى الأشخاص الذين يراهم ويتفحصهم[1] " فهو سارد يراقب المظهر الخارجي للشخصيات وسلوكياتها " لا يتدخل ، لا يحلّل ، إنه يروي من الخارج ، على مسافة بينه وبين ما أو من يروي عنه ...[2] " ، يرسم ما يراه وما يسمعه ، ضمن الحدود يستطيع من خلالها أن يرى أو يسمع. وتظهر هذه التقنية في روايتي كوليت خوري "أيام معه" و"ليلة واحدة" من خلال فعلي السرد والوصف؛ حيث يعدّ الوصف "ذا أهمّية حيويّة في العرض [3] " ؛ فـ" رشا " ؛ الشخصيّة المحوريّة السّاردة في رواية "ليلة واحدة" ؛ ترصد لنا مشاهد متنوّعة للمسافرين الجالسين في القطار ؛ الذي يقلّها من مرسيليا إلى باريس ؛ معتمدة على حاسة البصر ؛ وكأنها مخرج سينمائي يقف خلف الكاميرا ، يراقب الأحداث والشخصيات دون أن يشارك فيها :

" كنتُ أنظر إلى الجميع بعين بعيدة .. ناقدة ... مجرّدة .

فقد كنتُ وحيدة بين الجميع ... وغريبة عن الجميع .

وهذان العاملان أعطياني شعوراً باللامبالاة ... واللامبالاة برأيي قوّة ... قوّة كبيرة .

لوحات حيّة تمرّ أمامي فتصبغها لامبالاتي بالسخرية ... وتسلّيني .

هذا الشاب الأشقر يحوك منذ لحظات حول هذه الفتاة الناعمة ذات النظرات البريئة .. ولكنّ الفتاة ملتصقة بأمّها ... فما العمل ؟

ها هو يعطي مكانه للأم .. ويشعل لها اللفافة ...ويحدثها .. وبينما تضحك الأم بسذاجة لنكتة ألقاها ... يتغامز هو والفتاة التي فقدت فجأة نظراتها البريئة !

---

[1] - لوبوك ، بيرسي : صيغة الرواية ، ص ٢٣٣ .

[2] - العيد ، يمنى (١٩٩٠) : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ، سلسلة دراسات نقدية ، دار الفارابي ، بيروت ، ص ١٠٠ .

[3] - فضل ، صلاح (٢٠٠٧) : علم الأسلوب والنظرية البنائية ، ط١ ، المجلد(٢) ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ص ٦٢٨ .

هناك في الرّكن الأيمن .. تقف سيدة شقراء .. لا بد أنّها أمريكيـة ... سـائحة أمريكية ثرية ...

فهذه التنورة المنفوخة التي ترتديها .. وهذا الفرو الذي يلف كتفيها يدلان علـى أنها ثرية .. ويجب أن تكون أمريكية كي ترتدي هذه الألوان المتنافرة التي تشكّل هندامها ...

ثم إنّها تتحدّث الإنكليزية بصوت مرتفع .. مرتفع جدّاً ، وتضحك ضحكة رنّانة .. إنّها حلوة برغم أن زينتها الزائدة تكاد تمحو معالم وجهها . إن جمالها الصارخ يتعبني الآن ... عيناي بحاجة إلى هدوء.. إلى راحة ... وأدرت نظراتي لتتعلـق بشعر أحمر طويل ... تأملتُ صاحبته ... إنّها شابة في ربيـع عمرهـا، تتـأبّط ذراعي رجلين يظهر أنهما ثملان بشذا شعرها الأحمر.. ورأيتها تتمتم بكلمة لـم أسمعها " [1].

على أن السارد " رشا " ينقل لنا المشهد كما يراه فقط ، وفقاً لما يحدث أمامه ؛ ولا يشارك فيه ، فهو لا يعدو كونه عين كاميرا ، وكما رأى جون هـالبرين فـإن : " الناظر إلى فن الكاميرا يستطيع أن يشاهد الحياة بعينـه ، ثـم صـور الحيـاة المصورة ، ومن زوايا أقرب مما تسمح به الحياة عادة ، إن كثيراً من رواياتنا تقلّد ذلك " [2] فـ" النزعة البصريّة في عصرنا فضيلة ... وروائيونا العظام جمـيعهم كانوا " بصريين " بشكل حاد في استعمالهم الكلمات " [3].

وهو ما يبرز مدى تأثر الرواية الحديثة بإنجازات فن التصـوير السـينمائي [*] . والتقنية ذاتها نجدها في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، فالشخصية المحوريـة

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ٤٦ – ٤٧ .

[2] - هالبرين ، جون : نظرية الرواية ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٦ على الترتيب .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[*] ابتكرت السينما بعيد ابتكار الرواية بحيث نزل الاثنان مثل زوجين من التوائم ، تحاول كل منهما أن تلفـت إليها انتباه العالم .(نظرية الرواية ، جون هالبرين ، ص٢٦٣ ، ترجمه : محي الدين صـبحي ، منشـورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨١ م) .

الساردة " ريشار مولتيني " –على سبيل المثال- تراقب من بعيد ما يجـري فـي الصالة بين زوجته إميلي والمنتج باتيستا :

" فالتفت نحو النافذة ، وأدرتُ ظهري للبحر الذي كنتُ متطلّعاً إليه في شرودي ، وكان بإمكاني في موقفي على السطيحة أن أرى بكل دقة ما يجري في الصـالة دون أن يلمحني أحد ...

لقد رأيتُ باتيستا وإميلي في الصالة .. وكانت إميلي تقـف قـرب بـار صـغير متحرّك، ترتدي ذلك الثوب الأسود العاري الظّهر الذي ارتدته يـوم لقائنـا الأول بباتيستا .. في حين كان باتيستا منحنياً يعد مزج شراب في قدح كبير من البلور ... ولمحتُ على إميلي تغييراً غير طبيعي ، يرسم الانزعاج واللامبـالاة، ويـنمّ على إغراء وضيق ، ناظرة فيما حولها بنظرات مترددة فيها آثار قلق معتكـر ، فهل كان وقوفها يدل على انتظار أن تمتد إليها يد باتيستا بكأس ؟ وبعد أن أنهى باتيستا مزيجه ملأ قدحين في عناية ، وانتصب ليقدم لإميلي أحدهما ، وتولتهـا رعشة تردد، وتنبّهت لشرودها ، فمدت يدها ... وركّزت نظراتي عليها لأراهـا منتصبة أمام باتيستا ، متراجعة عنه قليلاً ، وفي يمناها الكأس الذي تناولته في حين كان شمالها يعتمد مسند أريكة " [1] .

فالسارد (ريشار مولتيني) ينقل لنا مشهد زوجته إميلي والمخرج باتيستا فـي الصالة ، ويرسم لنا بالكلمات مظهر إميلي غير الطبيعـي ، وملامـح الانزعـاج واللامبالاة ، ونظراتها المترددة القلقة ، كل ذلك ؛ دون أن يشارك في الأحـداث ، فهو مجرد مراقب .

وقد تأتي تقنية السارد الشاهد من خلال فعل الوصف [2] Description ؛ حيـث يستخدم السارد حاسة البصر ؛ ليصف نفسه وصفاً خارجياً فقط ، أو ليصف غيره

---

[1] - الاحتقار ، ص ١٨٩ – ١٩٠ .

[2] - الوصف : إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحسـاس أو زمـان للقـارئ أو المستمع ، في العمل الأدبي يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، ص ٤٣٣ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٤) .

من الشخصيات الروائية المصاحبة له في العمل الروائي ؛ ومن ذلك وصف (ريم) الشخصية الساردة بضمير الـ (أنا) في رواية "أيام معه" للمظهر الخارجي لجسدها:

"ورمقتُ صورتي المنعكسة قبالتي ...

لقد مللتُ شكلي ...

وتسلّقتْ نظراتي الجسد المترنّح بخمر الشباب ، وارتفعـت تـتفحص الـرأس ؛ وقطّبْتُ !

اللهفة تفجّر في شفتيّ دماء وردية ، والأمل يزغرد في عيـوني ، ولكـن لـون بشرتي يضايقني !

لماذا بشرتي حنطية اللون ؟ يجب أن أصبغ وجهي بمسحوق داكن !

وشعري الطويل ؟ شعري يضايقني أيضاً ..

هل أعقصه ؟ أم أربطه كذيل الفرس ؟ أم أتركه متدلياً على أكتافي ؟

لقد مللتُ تسريحهُ ، مللتُ طوله ! لماذا أتعب نفسي في مداراته ؟ وتصفيفه ؟

لمن هذه الخصلات التي أقضي ساعات في جمعها وعقصها ، ونثرها ؟

إن زياد يحب شعري ، ولكن ألم يقل مرة منذ زمن بعيد أنـه معجـب بالشـعر القصير؟ " [1]

فعين كاميرا الشخصية الساردة ، تنتقل بنا في دقة تصويرية – من خـلال فعـل الوصف الممتزج بالسرد- في وجه " ريم " وشعرها وشكل جسدها ، فمن الجسـد المترنح بخمر الشباب ، إلى الوجه وما يحتويه من شفاه وردية ، وبشرة حنطّية ، وشعر أسود طويل مسترسل ؛ ومع أن الوصف يمثل رؤيـة خارجيـة محـدودة للسارد ، فإنه "يستبطن الشخصية والتفكير في عوالمها الداخلية من خلال ما يظهر من سلوكياتها " [2].

---

[1] - أيام معه ، ص ١٥٥ .

[2] - مراشدة ، عبد الرحيم (٢٠٠٢) : الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، الأردن ، ص ٢٧٢ .

فالوصف في المثال السابق جعلنا نتعرف على الحالة النفسية لـ" ريم " ؛ فهي تَمَل من الرتابة ، وتحبّ التغيير في شكلها الخارجي خوفاً من ملال " زيـاد " وابتعـاده عنها .

وفي رواية " ليلة واحدة " ؛ نجد أن الشخصية المحورية الساردة " رشا " ؛ لجأت في أماكن متفرقة من السرد إلى وصف خارجي للشخصـيات المصـاحبة لهـا ، معتمدة في ذلك على حاسة البصر ، ونذكر على سبيل المثال ؛ وصـفها للرجـل العجوز الثّري الذي كان يجلس إلى جانبها في القطار :

" استكان جاري

فشعرت أنا عندئذٍ برغبة في مراقبته ...

وتسللت نظراتي من بين الأهداب إلى يده الممتدة أمامي على الطاولة ...

ولذّ لي أن أقرأ شخصيته في أنامله !

يد صغيرة مجعّدة ... قضى صاحبها ساعة أو أكثر تحت رحمة المزيّن كي يقلّـم له الأظافر ...

خاتم ماسي كبير يستغيث ببريقه ، وكأنه يحتج على هذه التجاعيد التـي تفقـده رونقه! وساعة ذهبية تتدلّى على المعصم !

إن مجاوري رجل ثري لا شك ، ولكنه من أثرياء الحرب ، وإلا لما زيّن يده بكل هذه المجوهرات ...

وهو رجل سخيف لأنه يقبل أن يكون المال نفوذه الوحيد ... وإلا لما امتدّت يده بهذا الاسترخاء على الطاولة تتحرّك ... بكسل ... ودون هدف . إن مجـاوري رجل تعوّد الحصول على ما يشتهي بالمال " [1].

فالشخصية المحورية الساردة " رشا " في هذا المقطع ، تصف الرجـل العجـوز وصفاً خارجياً ، غير أنها من خلال هذا الوصف أرادت أن تجسّد لنا طبيعة هـذه الشخصية المصاحبة ، وقد سَخرَتْ أداة التشبيه (كأنّ) التي كثّفت من صورة الشكل الخارجي لرجل أمام عين المتلقي ، مما جعله يشعر بالنفور من شكله ، وهذا مـا

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ٤٩ .

أراده السارد ، عندما أسهب في رسم أدق التفاصيل المرئية عنه ، وما فعل ذلـك إلا "ليظهر مدى ما تحدثه هذه التفاصيل من آثار على الشخصـيات والأشـياء ، بحيث يتخيلها المتلقي ليكشف بالتالي الدلالات الكامنة فيها " [1] وكما رأى برنـار فاليط فإن الوصف " لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان . فهو لا يصـوّر العـالم المرئي بقدر ما يعرّف بالفضاء الداخلي ، ودلالته سياقية بقدر ما هي مرجعية "[2].

وقد ظهرت التقنية ذاتها عند ألبرتو مورافيا في روايته "الاحتقـار" ؛ نـذكر –على سبيل المثال- وصف الشخصية المحوريـة السـاردة (ريشـار مـولتيني) للمخرج باتيستا من خلال حاسة البصر :

"وباتيستا هذا ، ربع القامة ، عريض الكتفين ، ذو ساقين قصيرتين ، يعلوهمـا جزء متطاول من جسمه، كأن له معدة ولا بطن له ، أي أنه يحمل إلـى الأمـام الصدر وأعلى الجوف ، مما دفع مشبهيه إلى تلقيبه بالقرد الكبير ، لأن وجهـه كذلك يؤكد هذا التشبيه ، فقد كان شعره ينجلي عن صـدغيه ، مزروعـاً فـي منخفض جبينه ، ذو حاجبين كثيفين متحركين وعينين صغيرتين ، وأنف عريض قصير ، وفم دقيق واسع ، بارز الفكين . وكأنه بلا شفتين ... ويداه قصـيرتان صلبتان يغطيهما شعر أسود يصل إلى ما بعد الرسغين ، وإلى ما تحت أكمامـه ... ورغم مظهر الرجل الوحشي ، فإنه يتكلم بصوت رقيق ، كثيـر الإيمـاءات مخاتل ، بلهجة مائعة ذات لكنة مستوحاة من مولده في الأرجنتين ، وكان ذلـك الصوت اللا متوقع الأخّاذ دليلاً على براعة ودقّة نَوهْتُ عنهما " [3].

إذن السارد في هذا المقطع ، أراد من خلال هـذا الوصـف الخـارجي الطويـل لشخصية المخرج ، أن يبرز طبيعتها أمام القارئ ، لأنّ " **الصورة التـي ترسـم شكل الشخصيات ، وتصف ملابسهم ، وأدواتهم، وأثاث بيوتهم ، تكشـف عـن تركيبهم النفسي وتبرّره أيضاً** " [4] ، مما يجعل القارئ يشعر بالنفور والكره لهذه الشخصية، وهذا ما أراده السارد .

---

[1] - مراشدة ، عبد الرحيم : الفضاء الروائي (رواية الأردن نموذجاً) ، ص ٢٧١ .

[2] - فاليط ، برنار : النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، ص ٤٢ .

[3] - الاحتقار ، ص ٨٩ .

[4] - فضل ، صلاح : علم الأسلوب والنظرية البنائية ، ص ٦٢٨ .

٤ – السارد يصاحب الشخصيات :

لقد جاء السارد في روايتي كوليت خوري "أيام معه" و"ليلة واحدة" شخصـية من شخوص الرواية ، يقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به ، كان شاهداً عليهـا ؛ لذلك نستطيع أن نطلق عليه اسم " السارد المشارك " أو " السـارد المصـاحب " avec narrator - على حد تعبير تودروف - فهو الذي تولى رسم الشخصـيات الأخرى ، وكان له دور في إبراز الأصوات المتعددة داخل ثنايا البنية السـردية ، مما أدى إلى سيطرته على السرد ؛ "أما الأصـوات الأخـرى وأشـكال الـوعي المتصلة بها ، فإنها تتراجع وتتفكك تحت ضغط التوجيه الأحـادي " [(١)] ؛ وبـذلك تكون الشخصية المحورية قد قامت بدور الوسيط [(٢)] The mediator بين هـذه الأصوات وبين القارئ والمسرود له ، وبينها وبين المؤلف ، فالسارد " لا ينغلـق على نفسه داخل منظور ضيق لشخصية محددة " [(٣)] ، وبالتـالي لـم تسـتطع أي شخصية من الشخصيات أن تقدم نفسها إلا من خلال الشخصية المحورية ؛ التـي كانت تملك القدرة على الانتقال بحرية وتلقائية بين الأصوات المصاحبة ، بفضـل انفتاح السرد بضمير الـ(أنا) على بقية الضمائر (هو/هي/هم) .

نذكر من ذلك –على سبيل المثال- ما علمه القارئ من معلومات حول شخصـية "نجوى" من خلال صوت الشخصية المحورية الساردة (ريم) المهيمنة على بنيـة السرد في رواية "أيام معه" " .

" .... ونجوى صديقة من أيام المدرسة ، لكنها ، بعد حصولنا معاً على شـهادة "البكالوريا" رحلت إلى بيروت ، والتحقت بالصحافة . وأصبحت لا أراها إلا نادراً، حين تأتي إلى دمشق ، أو في بعض الأحيان حين أذهب أنا إلى بيروت .

سررتُ لمجيئها فقد يتغير هذا الجو البليد في منزلي بضعة أيام . فهي مرحـة ، تفيض حيوية ، وحلوة، يضيء سمرتها الحادة بريق الذكاء في عينيها .... " [(٤)]

---

[١] - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ٢٧٥ .

[٢] - عرف هذا السارد بصورته الأولى في الملاحم لأن "سارد الملحمة يغدو وسيطاً بين شخصياتها والقارئ وهيمن على فن الرواية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وما زال مهيمناً إلى الآن . (المتخيل السردي، عبد ا إبراهيم ، ص ١١٩ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ١٩٩٠ .

[٣] – مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص ٢٤١ .

[٤] - أيام معه ، ص ٥٧ .

فهذه السمات التي تميز شخصية " نجوى " لم نكن نعرفها إلا من خلال الشخصية المحورية الساردة " ريم " ، التي تغدو "مركزية" ؛ من خلالها نرى الشخصـيات الأخرى و"معها نعيش الأحداث المروية " [١].

ونجد ما يشبه ذلك في رواية "ليلة واحدة" حيث تروي (رشا) عـن الطبيعـة السلبية لوالدها الذي تحدّ تفكيره التقاليد والعادات البالية :

" كان أبي لطيفاً ، مؤمناً ، يحبّ بناته ويحاول أن يقدّم لهنّ الحياة الرغيـدة ... لكننا كنا نخشاه .
كان قاسياً .
تحدّ تفكيره التقاليد ... وتسيطر على تصرفاته التقاليد ...
ولا يفهم الدنيا إلا من خلال التقاليد ...
التقاليد البالية السخيفة ! " [٢]

وهكذا ، فالشخصية المحورية الساردة في روايتي كوليت خـوري ، تبـرز جميع الأصوات الأخرى من خلال رؤية أحادية ، فهي شخصية **"مركزيّة ، مزودة بطاقة فيزيقيّة ، وذهنيّة ، وروحيّة غنيّة " [٣]** تفخّم من حركة الـذات ، لتظهـر سيرة حياتها أمام القارئ والمسرود له ، وهذا ما يهدف إليه السارد ، والشـكلان الآتيان يوضحان هذه الفكرة :

---
[١] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٩ .
[٢] - ليلة واحدة ، ص ٢٣ – ٢٤ .
[٣] - مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص ٢٣٩ .

(أيّام معه)	(ليلة واحدة)
زياد مصطفى (حبيب ريم) ألفريد (خطيب ريم) سوزان التركية مفتشة ليلى (صديقة ريم) نجوى (صديقة ريم) رانيا (أخت ريم) الخادمة (دنا) ريم الشخصية الساردة الخال (سمير) زوجة الخال (ناديا) الأب العم الجدّة وزير الاقتصاد زميلة ريم في الوظيفة الأستاذ مروان (صديق والد ريم)	الزوج (سليم) الأب الأم كميل (حبيب رشا) جورج (صديق كميل) جاكلين (صديقة جورج) رشا الشخصية الساردة صديق الزوج الطبيب الفرنسي الطبيب المسعف

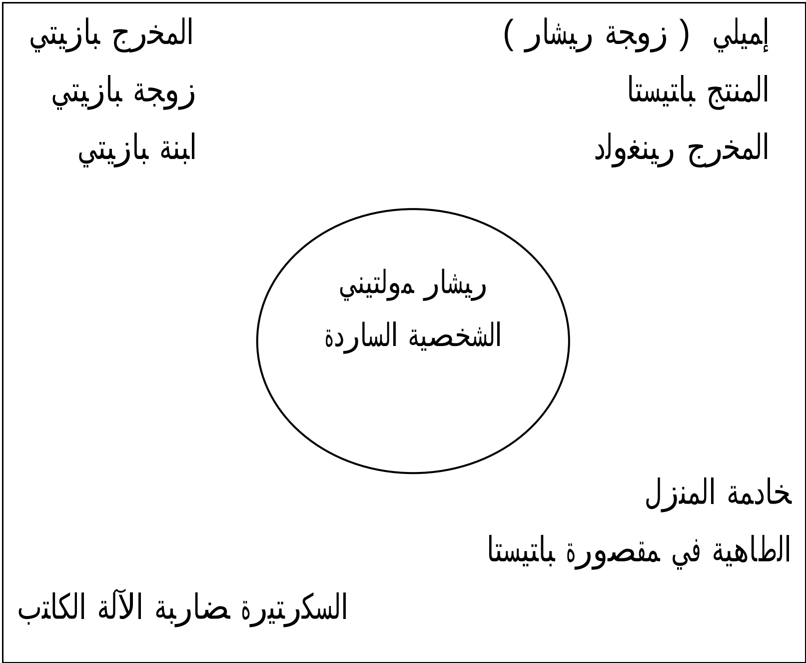
وكما هو الحال في روايتي كوليت خوري ، فإن الشخصية المحوريّة السّاردة بضمير الـ" أنا " في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، تهيمن على الأصوات الأخرى داخل بنية السرد ؛ فـ" ريشار مولتيني " –على سبيل المثال- يعرّفنا بالطبيعة النفسية والمنشأ الطبقي لزوجته إميلي ، أثناء سرده الذاتي لتجربته الفنية ، وهذا ما جعل بنية السرد تنتقل من الذاتية " أنا " إلى الغائب " هي " :

" كانت ثقافة إميلي في حدود المعلومات التي يتزود بها طلاب المدارس الابتدائية لأنها لم تتابع من بعدها ثقافة أرقى ، واختارت تعلم الضرب على الآلة الكاتبة والاختزال حتى بلغت السادسةَ عشرةَ وعملت في مكتب محاماة . وهي تنتمي إلى أسرة كانت في يسر وذات أملاك في جوار ، مما يجعل هذه الأسرة في عداد الأسر الرفيعة ، غير أنّ جد إميلي لم يحسن التصرف بما كان بين يديه من ثروة فبعثرها في مضاربات خاسرة ، مما اضطر أباها من بعده أن يرتضي وظيفة صغيرة في وزارة المالية ... وهكذا ترعرعت الفتاة في فقر ، وانساقت في

شعبية : تربية ، وطريقة ، وتفكيراً ، وتغلّب الحس الشعبي عليها حتى استقر في نفسها ، وبات مسيطراً عليها لدرجة أقسرها على بلادة ذهنية ، وفي حدود ضيقة ، على أنها رغم ذلك فقد كانت تلتمح في نفسها ومضات غير متوقعة ، تدفعها إلى إبراز آراء وتقديرات شديدة النفاذ ، مستقاة من الألمعية الشعبية التي تبرز بصورة طبيعية تلقائية ، لا ترتكز إلى محاكمة عقلية ، أو أي اصطلاح أو تفكير سابق ... وكانت تلك الومضات توحي إليها تفكيراً سليماً في بعض الأمور تظهر آثاره فيما تعبر عنه برصانة وصراحة ووضوح " [(١)] .

فشخصية " ريشار مولتيني " شخصية عاكسة Reflective ؛ تعكس من خلال تجربتها الفنية الأصوات الأخرى ، فهي سارد بضمير الـ" أنـا " و"حين يصطنع ضمير المتكلم في سرد عمله يستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية"[(٢)] لا تسمح لشخصيات أخرى بالظهور أمام القارئ The reader ، والمسرود له narratee إلا من خلالها ، والشكل الآتي يوضح ذلك :

رواية " الاحتقار "



---

[١] - الاحتقار ، ص ١٢٩ .

[٢] - مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص ٢٤٢ .

لم يتوقف دور السارد المصاحب avec narrator في روايتي كوليت خوري عند حدود الرصد والملاحظة لسلوكيات الشخصيات الأخرى ، بل نجـده "يغيـر وجهة نظره من محدود المعرفة إلى العارف بكل شيء " [1] ، فيظهر بهيئة السارد العليم omniscient narrator ، ينبث في ثنايا شخصياته، ويعرف كل ما يـدور بخلدها ، كما يتضح في الصيغ الآتية :

كان في نفسي شعور ... ينبئني ، أنا أعلم ، كنت أعرف ، كان الـدافع الوحيـد يقيني، كنتُ أشعر ، كنت واثقة [2] " ، " كنتُ أعلم ، كان مبعث هذا الشـعور ... هو علمي [3] " ، وهي صيغ تخرج بالسارد من منظور ضيق ، إلى رؤية أوسع " فالنص الروائي مهما كان أحادياً في هيمنة نمط ما من الرؤى ، فإن رؤى أخرى ، لا بد أن تتسلل إليه [4] " .

ويتجلى ذلك في رواية " أيام معه" –على سبيل المثال- بعلم الشخصية المحوريـة الساردة " ريم " مسبقاً بالتغييرات التي ستطرأ على تفكير زيـاد وعاطفتـه فـي المستقبل ، فهي متأكدة من أن زياد سيأتي إليها ذات يوم ؛ يطلب منها الزواج :

" ... وجاءت الألحان تطوي حديثنا ، فطويت أمنيتي في أعمـاق قلبـي ، وأنـا متأكدة من أنها ستصبح "واقعاً" في يوم من الأيام . إن زياد سوف يطلـب منـي الزواج . سأرتمي بين ذراعيه ، وستجيبه دموع فرحي ، وسيكون "لنا" طفلة ... كنتُ واثقة في ذلك الوقت ، بأنّ القدر سيغير مفاهيم زيـاد ، وبـأنّ الظـروف ستبلور جوهره ...[5] " .

فالشخصية المحورية " ريم " ؛ لديها القدرة فنياً على التنبؤ بالأحـداث قبـل وقوعها ، وذلك بسبب معرفتها الواسعة بطبيعة زياد ، وهذا ما يضفي على السارد الذاتي ، ملامح السارد العليم بكل شيء ، الذي يعرف كل معلومة ، وكل سر من

---

[1] - سمعان ، أنجيل بطرس : دراسات في الرواية العربية ، ص ١٠٣ .
[2] - أيام معه ، ص : ١٢٥ ، ١٣١، ١٣٢ ،١٤٤، ١٥٠، ١٥٨ على الترتيب ،
[3] - ليلة واحدة ، ص ٣٦ ، ٧١ على الترتيب .
[4] - إبراهيم ، عبد ا : المتخيل السردي ، ص ٢٣٤ .
[5] - أيام معه ، ص ١٧٦ .

أسرار الشريط السردي ، وينفذ إلى داخل كل شخصية من شخصياته وهذا ما نراه في رواية "الاحتقار" –على سبيل المثال- لألبرتو مورافيا ، مـن خـلال الصـيغ الآتية:

" إنني اعرف ، كنت مدركاً ، أدركتُ ، عرفتُ ، كنت أعرفهـا" ، حيـث ينتقـل " ريشار مولتيني " بالقارئ والمسرود له ، من مجرد الملاحظة الخارجية لسـلوك إميلي وباتيستا بعد لقائهما في الصالة ؛ إلى سبر أغوار نفسيهما بعد ذلك :

" وظلت إميلي في أثناء العشاء صامتة ؛ لا يبدو عليها أي أثر للارتباك ؛ فيمـا كنت أعتقد أنها لا بد أن تكون مضطربة ، غير قادرة على إخفاء ما في نفسها ، فأدهشني هذا المظهر منها ، في حين كان باتيستا منطلـق المـزاج فـي فـرح المنتصر، لا يكف عن الكلام ، وهو مقبل على طعامه وشرابه بشهية نهمـة ... وقد تحدث في ذلك المساء عن أمور كثيرة ، وكان لشخصـه وشـأنه المجـال الأوسع بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؛ وكانت كلمة " أنـا " لا تكـاد تفـارق شفتيه ، كلما رام أن يتناول الحديث عن نفسه ، مما أثار غيظي ، خاصـة أنـه اتبع في طريقه حججاً واهية ، وأعذاراً هزيلة ليستمر متحدثاً عـن شخصـيته ، دون فاصلة ، متلذذاً في تمجيد نفسه ، مباهياً برجولته أمام إميلي ، غامزاً طرفي في غرور ، وكأنه قد بات مقتنعاً بأنه انتصر على إميلي وجعلها مهزومة ، كأي طير تصاغر وتضاءل أمام طاووس يختال بزينة ريشه الزاهي اللّماع " [(١)] .

فالشخصية المحورية الساردة –هنا- تحولت من سارد ذاتي إلى سارد موضوعي ؛ قادر على النفاذ إلى أعماق الشخصيات الأخرى ومعرفة ما يعتمل في داخلها مـن أفكار ومشاعر ، مما يثبت أن " (أنا) [السارد] ليس نقيضاً لـ(هـو) [السـارد] ، فالفرق بين الاثنين فرق نوعي لا كمي " [(٢)] .

استخدمت الشخصية المحورية الساردة في روايتي كوليت خوري تقنيـة الحـوار الممتزج بفعل السرد ، وسيلة سردية تعبر فيها عن تعـدد الأصـوات السـردية

---

[١] - الاحتقار ، ص ١٩٥ .

[٢] - عزام ، محمد (١٩٩٦) : فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ص١٠٧ .

– Poly phonic narrative – على حد تعبير باختين Bakhtine – حيث إن أخلاقيات الشخصيات وأفكارها تنبع " من ذواتها ولا تفرض من السارد، بحيث تعطي لكل شخصية استقلاليتها وحريتها" [(١)] فتفصح " عن مستويات التفكير المختلفة وجوانب التمايز بين الأصوات الروائية ، وهو ما يذيب أسطورة المنظور الأحادي" [(٢)] ، وذلك لأن مجال الفكرة يتحدد عن طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى ، فإنها " تحتاج لأن تكون مسموعة ، ومفهومة ، ومجاباً عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي أخرى ، فالفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية " [(٣)] والكلمات "منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى ، إنها لحمة العلاقات الاجتماعية بجميع مجالاتها [(٤)] " ، وبهذا تكون لغة الرواية متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها فوعي الذات عند البطل " وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية ، لا يمكنه إلا أن يحاور وعياً آخر ، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية ، وأيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى " [(٥)] ، ويبقى دور منشئ النص هو : " التأليف بين مختلف اللغات والأساليب ، وصياغتها بنائياً ... مراعياً الصيغ الأسلوبية للمتكلمين ، حتى يضمن للخطاب الروائي تعدده اللغوي والأسلوبي " [(٦)].

لذلك ، فإن يمنى العيد ترى أن الرواية الحوارية ، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته في إطار مجموع الرؤى " تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي

---

١ - غنايم ، محمود : تيار الوعي في الرواية العربية ، ص ٦٣ .

٢ - التلاوي ، محمد نجيب (٢٠٠٠): وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ص ٥٧ .

٣ - باختين ، ميخائيل (١٩٨٦) : شعرية دستويفسكي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، ط١، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ص ١٢٥ .

٤ - باختين ، ميخائيل (١٩٨٩) : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري ويمنى العيد ، ط١، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء .

٥ - لحمداني ، حميد (١٩٩٠) : النقد الروائي والأيديولوجية (من سيوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ٣٢ .

٦ - باختين ، ميخائيل (١٩٨٧) : الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، ط٢ ، دار الأمان للنشر ، الرباط، ص ١١٠ .

بالواقع ، لأنها تحقق نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الروايـة "[1] ، ويصـبح الحوار "رديف السرد وأداة القاص الموازية لـه ، لإيصـال عالمـه القصصـي الخاص، ولإبراز خصوصية شخوصه "[2] .

وهكذا فإن التنوع في الرؤى داخل المشاهد الحوارية ، في روايتـي كوليـت خوري ، جاء غير منفصل عن كلام الشخصية المحورية الساردة ، داخل البنيـة السردية ، وقد تجلّت المشاهد الحوارية من خلال أسلوبين سرديين :

آ – الخطاب المباشر The Direct Discourse :

وهو حوار منطوق يتم فيه الإعلان المقصود عن اللازمة المسـتخدمة فـي الحوار مثل : قال ، أجاب ، قاطع ، ردّد ، وتقتصر مهمة السارد في هذا النـوع من الحوار على استخدام "صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث "[3] وأكثـر تلك الصيغ تتمثل في فعل القول ، وهذا ما يظهر في روايتي كوليت خوري مـن خلال تقديم السارد لكلامه وكلام الشخصيات الأخرى وحركاتها وإيماءاتها ، فـي صيغ مثل : " أعاد السؤال ، قلتُ ، ذُهِلَ ، هتفتُ متأثرة ،.... "

ويتجلى هذا الأسلوب –على سبيل المثال- في الحوار الذي دار بين (كميل ، رشا، جورج) ، وتم من خلاله التعارف فيما بينهم ، ويظهر الحوار شدة تعلق كل من رشا وكميل بمدينة دمشق وحبهما لها :

" رغبة جامحة عصفت بروحي واستوت على أفكاري ... يا سليم رغبة ملحـة ألهبت نظراتي ، وتراقصت في أناملي ، فهفتِ الأنامل إلى اللفافة تصـبّ فيهـا عصبيتها ...

رغبة غريبة لم يثرها في نفسي أي مخلوق عرفته في الماضي ، وتزرعها فجأة في كياني نظرات خضر غريبة في قطار ... فتنبت الرغبة وتنمو ... وترهقنـي

---

[1] - العيد ، يمنى (١٩٨٦) : الراوي ، الموقع ، الشكل ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ص١٧٧.

[2] - رضوان ، عبد ا (٢٠٠٢): البنى السردية (نقد القصة القصيرة) ، ط٢ ، دار الكندي للنشر ، عمان ، ص ٧٤ .

[3] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ص ٤٤ .

... نعم ... رغبة جارفة ... رغبة في اكتشاف جميع العوالم المجهولة الخفيـة الضائعة في متاهات هاتين العينين .

- من دمشق ؟ هل معنى هذا أنكِ ولدتِ في دمشق ؟

جاء سؤال جورج تكملة حديث محته رغبتي ، فبدا بعيداً ... منسياً .

لم أرد فأعاد السؤال :

- أنت دمشقية .. أي ولدتِ في دمشق ؟

استكانت رغبتي لحظة وعاد العنفوان يهزج في عينيّ فقلتُ :

- ولدتُ ؟ بل ولدتُ ونشأتُ وترعرعتُ ... و.... وتزوجتُ فيها ...

ذُهِلَ

- أنتِ متزوجة ؟

ضحكت وتراءى لي طيفك يا سليم :

- نعم تزوّجتُ بعربي في دمشق .. وليت ا يسـتجيب لـدعائي فـأموت فـي دمشق...

- أنتِ تحبين بلادكِ كثيراً ....

هتفتُ متأثرة :

- بلادي ... ؟ أجمل بلاد في الدنيا ...

كان جورج ينظر إليّ باستغراب :

أما العينان الخضراوان فكانتا مملوءتين بحنين ... حنين حزين ...

ما سرّ هاتين الرائعتين ؟

هل يعرف هذا الرجل دمشق ؟ هل زارها ؟ ماذا ... ماذا يعرف عنها ؟

من هو ... ماذا يفعل ... أين يقيم ؟

إنه متزوج ... فالخاتم في إصبعه اليمنى يبوح بذلك ...

هل له أولاد ؟

وعادت الرغبة تمتص أفكاري ، وأفكاري تجترّ الأسئلة .

- وهل أنتِ هنا لفترة طويلة ؟

أجبت جورج بالنفي وحاولتُ أن أسأل بدوري :

- ماذا تعرفان عن دمشق ؟

ارتبك جورج قليلاً ثم اعترف :

- الحقيقة أنني لا أعرف عنها الكثير ... بل لا أعرف عنها شيئاً .
حضنت النظرات الخضر نظراتي ... فشعرتُ بأنه قريب مني جداً ، هذا الرجـل الغريب الذي ابتسم لي وكأن حب دمشق يجمعنا ... فنشفق معاً على هذا الجاهل الذي لا يعرف عن دمشق شيئاً .
ثم دارت النظرات إلى الصديق ... وبصوت يقطر حنيناً راح كميل يشرح :
- دمشق هي عاصمة سورية ورفيقة التاريخ يا جورج " [١] .

فصوت الشخصية المحورية الساردة –هنا- كان مشاركاً في الحـدث داخـل المشهد الحواري الممتزج بفعل السرد ، وكذلك مقدماً لكلامه وكلام الشخصـيات الأخرى (كميل ، جورج) ، مما أضفى على السرد " البعد المسرحي أو المشـهدي القائم على إبراز العرض ، وهذا النمط يحمل المتلقين علـى التصـور ومتابعـة المسرود ، ليس قرائياً فقط ، وليس عبر الذاكرة فقط ، وإنما يذهبون إضافة إلـى التأمل، واستثمار عنصر البصر ، بإعادة تركيب المشهد ، وكأنه يتحرك أمـامهم على خشبة المسرح " [٢] .

لقد أسهم الصوت المحوري للشخصية الساردة في خلق نوع من الوحدة والـتلاحم داخل هذه المشاهد الحوارية ، وداخل بنية السرد ، وذلك بفضل ضمير الـ(أنـا) الذي يمتلك " القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسـردية بـين السـارد والشخصية " [٣] ويمنح القصة "وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سـردها . وربما لا تبدو سيرته معلقة منطقياً أو فنياً ؛ إلا أنْ أرى جزءاً هو على الأقل متحد بكل الأجزاء بواسطة التوافق في أنها ترجع إلى شخص واحد " [٤] ، الذي يمثـل العنصر المهيمن كما تسميه سيزا قاسم نقـلاً عـن الشـكلي الروسـي (رومـان جاكبسون) Roman Jakobson ، ويُعرّف هذا العنصر المهيمن بأنه " العنصـر

---

[١] - ليلة واحدة ، ص ٨٠، ٨١ ،٨٢، ٨٣ .
[٢] - مراشدة ، عبد الرحيم : الفضاء الروائي (رواية الأردن نموذجاً) ، ص ٢٨٠ .
[٣] - مرتاض ، عبد الملك : نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص ١٨٤ .
[٤] - لوبوك ، بيرسي ، صنعة الرواية ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .

المحوري في العمل الفني ، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى ، ويضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها " [1].

وكما هو الحال في روايات كوليت خوري ؛ تأتي تقنية الخطـاب المباشـر Direct Discourse داخل المشاهد الحوارية فـي روايـة "الاحتقـار" لألبرتـو مورافيا؛ حيث تقدم الشخصية الساردة " ريشار مولتيني " لـ ذاتها ولغيرهـا مـن الأصوات الأخرى ، وتقلّد حركاتها وإيماءاتها ، ويتجلى ذلك -على سبيل المثال- في حوار "ريشار" مع زوجته مستوضحاً أسباب جفائها واحتقارها له :

" وهكذا كان الحال في ما بيننا يدور في دائرة واحدة لا يتعـداها ، فقـد كانـت تحتقرني ، ولكنها ترفض الإدلاء بالسبب ... وكنت من جانبي أنفر نفوراً عميقاً، أن أؤلف هذه الأسباب بصياغة هي في حد ذاتها أليمة ؛ لأنها في هـذه الحالـة أكون مجبراً على القبول بها كأساس متين للبناء عليها على نحو ما .. في حين أني راغب في الوصول إلى أعماق القضية والحقيقة ، وذلك ما أردت أن أفعله ، فهدّأتُ من صوتي ونفسي ، وقلتُ :

- اسمعي يا إميلي ! إنكِ تحتقرينني ، ولكن لي الحق أن أعرف لأدحض نظرتكِ الخاطئة ، بإثبات ، ولأبرّئ نفسي ، اسمعي يا إميلي ! إذا قلتُ لـكِ تقريـري ، لماذا تحتقرينني..وأرجو أن تعديني بالإجابة إن كنت فيما قلته قد أدركتُ الحقيقة أم لا ؟

وظلت في وقفتها ، وجهها نحو النافذة في جمود ، ولم تجب فوراً ، بل تصبّرت قليلاً ، ثم قالت بصوت خانق متعب :

- لا أعدكَ بشيء ... أوه ! .. دعني في سلام ..

فقلتُ على مهل ، متجاهلاً قولها :

---

[1] - قاسم ، سيزا (١٩٩٧) : روايات عربية (قراءة مقارنة) ، ط١، شركة الرابطة للنشر ، الدار البيضاء ، ص ٥٨ .

- إن السبب الذي أظنه هو هذا :"لقد تصوّرتِ ، وأنتِ معتمـدة علـى مظـاهر خادعة إنني لم أكن أجهل شيئاً عن باتيستا ، وأني كنتُ بدافع المصلحة ، أفضل أن أغض الطرف ، أو أني أدعه يندفع بين ذراعيكِ .. " أليس كذلك ؟

لقد كنتُ في يأس بالغ أندفع بطاقة داخلية ، هي أقوى من كل محاكمة عقليـة ، فأحسستُ مع سكوتها أن هناك حاجة لأن أضيف إلى ما قلته حجة مادية تـدعم قولي .. فنهضتُ لأمسكَ بذراعها ، وأن أقول شيئاً بصيغة الابتهال والرجاء :

- إميلي ! لماذا تكرهينني إلى هذا الحد ؟ أفلا تستطيعين أن تظهري الرقة ولـو لحظة واحدة قصيرة؟!

- - - - - - - - - - - -

فقالت بصوت مرتفع :

- لن أغفر لكَ أبداً .. لن أغفر .. فإنك قد هدمتَ صرح حبنا ... فلقد كنتُ أحبكَ كثيراً ، ولم أحب أحداً سواكَ ، بل لن أحب شخصاً آخر أبداً .. ولكنـك هـدمتَ بتصرفكَ كل شيء ... كان بالإمكان أن نكـون سـعيدين معـاً ، وفـي منتهـى السعادة... أما الآن ، فكل شيء أضحى مستحيلاً ، فكيف تريدني أن أنحو نحـو الرقة وأن لا أنقم عليكَ ؟ " (١)

يكشف هذا الحوار الطويل عن النقاط الجوهرية التي يقوم عليهـا الخـلاف بـين " ريشار " الشخصية المحورية الساردة ، وزوجته " إميلي " ، وكيف تنظـر كـل شخصية إلى موضوع الخلاف ، وأسبابه ، وكيف تعالجه حسب فهمهـا الخـاص للموقف ، وللعلاقة التي تربط كلاً منهما بالآخر ، وقد جاء الحوار علـى لسـان الشخصية الساردة بصورة مقصودة لإثارة القارئ ، وجذب اهتمامه بهذه الشخصية التي تمسك بناصية السرد لإعطائها أهمية استثنائية لا تتمتع بها شخصية أخـرى غيرها ، لأن دورها أكبر من الأدوار المرسومة لبقية الشخصيات الروائية .

---

[١] - الاحتقار ، ص ٢٥٤ وما بعدها .

ب – الخطاب المباشر الحر The Free Direct Discourse :

إذا كان الأسلوب المباشر في الخطاب "**يستهل فقط بفعل تصريحي أو تشير إليه مزدوجات أو شَرْطه ، أو يُستهل ويشار إليه معاً . فليس الـ "الأسلوب المباشر الحر " حراً إلا لكونه يستغني عن تلك العلامات التي ليس لها أي تأثير نحوي ، والتي ليس لها بالتالي أي إعمال حقيقي**[1] " .

وبذلك يتم اعتماد الشخصيات في التناوب الحاصل والمستمر بينها ، ومعنى هذا تخلي السارد عن دوره في الوجود السردي ، وعن وساطته بين القارئ وبين الأصوات الأخرى .

ويأتي هذا الأسلوب عند كوليت خوري في روايتها "أيام معه" كما نرى في الحوار الذي دار بين " ريم " وصديقتها " ليلى " التي كانت تستنكر تصرفات " ريم " وجرأتها :

" – ريم .. أنا لست موا...

- فقة على الذي تفعلينه ! فهمت .. سنتحدث عن ذلك فيما بعد ... والآن استمعي إلي ؛ يقول أندريه جيد : "إنّ كل تمن أسعدني وزاد في ثراء نفسي ، أكثر من التملك الخاطئ دائماً لموضوع التمني ذاته"

- ما معنى كل هذا ؟ لم أفهم !

- عرفت أنكِ لم تفهمي .. ! ليلى ، أنا أعدّ الثواني التي تفرقني عن زيّاد .. وتنحصر مخيلتي وتفكيري وحياتي في الطريق المؤدي إلى ساعة اللقاء .. ولكن حين أرى زياد ، لا أشعر بشيء ، حتى ولا بسعادة ...

- هل تريدين أن تقولي أن رؤية زياد لا تسعدكِ ؟

- نعم ..

- إذن أنتِ لا تحبينه ..

- أنا أعبده يا ليلى .. ولكن لستُ أدري كيف أشرح لكِ أن فكرة لقائه تسعدني أكثر من اللقاء ذاته ..

---

[1] – جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ٧٠-٧١ .

- آراؤك غريبة ، أنا لا أفهم سوى شيء ؛ إما أنكِ تحبينـه ... وإمـا أنـكِ لا تحبينه ... وهذه الفلسفات التي تبحثين عنها لا أفهمها .. أنتِ لا تطاقين! [1] " .

وكما يظهر في هذا الحوار ، فإن السارد أتاح لكل من الشخصية المحوريـة "ريم" ، والشخصيات الأخرى " ليلى " أن تتحاور مباشرة دون وساطة ، بأسـلوب مباشر حر .

والتقنية ذاتها نجدها في رواية " الاحتقار" إلا أنها تأتي ممتزجة بالخطاب المباشر؛ ونذكر من ذلك الحوار الذي دار بين الشخصية المحورية " ريشار " وبين زوجـة (المخرج بازيتي) :

" وظللتُ مع الزوجة فترة طويلة في صمت ، فأحسستُ من اللياقـة أن أقطعـه بكلمة فقلتُ :

- لقد انتهينا أخيراً من تأليف الحوار .

فأجابت السيدة :

- نعم . لقد أخبرني جينو بذلك .

فقلتُ :

- وإني متأكد بأن الفيلم ، سيكون جيداً .

- وأنا أيضاً متأكدة ... وما كان لجينو أن يفعله لو كان الأمر سيؤول إلى خلاف ذلك .

فسألتها :

- هل تعرفين موضوعه .

- نعم لقد رواه جينو لي .

- وهل راق لكِ ؟

- ما دام أنه راق لجينو ، فهو إذن يروق لي [2] "

---

[1] - أيام معه ، ص ٣١٤ – ٣١٥ .

[2] - الاحتقار ، ص ٦٠ .

تعبر الزوجة في هذا الخطاب المباشر الحر عن إعجابها بزوجها ، فهـي واثقـة باختياراته ، من دون تقديم من السارد في أكثر الأحيان ، فتتولى بنفسها التعبيـر عن رأيها ، من دون وسيط يقدمها ، مما يخلق تنوعـاً فكريـاً يسـمح للقـارئ "**بالاندماج في سياق النص ، لأنه يجد من يمثّـل ميولاتـه ضـمن الشخصـيات الروائية، ونحصل في النهاية على موقف يؤسسه العرض الشمولي لحساسـيات الواقع دون استثناء ، فتتساوى حظوظ التعبير والإدلاء بالرأي لجميـع أطـراف التواصل** " [1] ؛ كل ذلك يتحقق بفضل الحـوار ، الـذي يفسـح المجـال أمـام الشخصيات كي :" **تعبّر طوعاً أو كراهية عما لا تتيح الكشف عنه أو استشـفافه أي تقنية روائية أخرى ...** " [2] .

٥ – معرفة السارد = معرفة الشخصية المحورية Limited :

هذا الشكل واسع الانتشار في الأدب . وخاصة في العصر الحديث ، حيـث " **تتطابق في هذه الحالة معرفة السارد مع معرفة الشخصـيات . ولا يمكنـه أن يقدّم إلينا تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها** " [3] . وهذا ما يعـرف بالرؤية المحاثية عند تودروف Todorov . وقد جـاءت الشخصـية المحوريـة الساردة في روايتي كوليت خوري ، محدودة العلم Limited ، وظهر ذلـك فـي مواضع متفرقة داخل البنية السردية ، من خلال صيغ :" لا أدري ، لستُ أدري ، لم أكن أعرف ، لا أدري ماذا أفعل ، أنا لا أعرف " [4] في رواية "أيـام معـه" ، وصيغ مثل :" وددتُ لو أعرف ، لا أعرف ، لو كنتُ أعلم ، لا أعلـم ، لسـبب أجهله " [5] في رواية "ليلة واحدة" . وهي صيغ تبرز مدى محدودية المعرفة لدى

---

[1] - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ٢٧٨ .

[2] - بورنوف ، رولان وريال أونيليه (١٩٩١) : عالم الرواية ، ترجمة : نهاد التكرلي – مراجعة : فؤاد التكرلي ، محسن الموسوي ، ط١، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ص ١٦٨.

[3] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص ٩٠ .

[4] - أيام معه ، ص ٨٧، ٤٧، ١٨، ١٠٩، ١٢٨ على الترتيب .

[5] - ليلة واحدة ، ص ١١٢، ١٦٢ ، ٦٤، ٨٤، ٩٨ على الترتيب .

الشخصية الساردة ، التي لا تعلم إلا ما تعلمه الشخصيات الأخرى ، بل يمكـن أن تعلم أقل من الأصوات الأخرى ؛ فمثلاً (ريم) –الشخصية المحورية الساردة- في رواية "أيام معه" –على سبيل المثال- لا تعرف السر الكامن في طبـع خطيبهـا (ألفريد) والذي يجعلها تشعر بالانقباض والاختناق :

" شعرتُ بانقباض ، وكأن يداً فولاذية تعصر قلبي ، شيء في طباع ألفريـد ، لا أدري ما هو ، ينعكس في كلماته ، فتتمدد كالأصابع ، تحاول خنقي ... " (١) .

فـ" ريم " الشخصية الساردة بضمير الـ" أنا " تبدو أقل علمـاً بالأسـباب التـي تجعلها تشعر بالاختناق والانقباض ؛ إزاء طبع ألفريد ؛ وهو مـا يُظهـر مـدى محدودية علمها ، وعجزها عن الوصول إلى معرفة السـبب الكـامن وراء هـذا الشعور .

كذلك في رواية "ليلة واحدة" تبرز أيضاً محدودية العلم لدى الشخصـية السـاردة "رشا" ، ويتجلى ذلك – على سبيل المثال - في عدم معرفتها سبب عذاب كميل ، وعدم سعادته :

" لماذا أحسستُ منذ البداية بأن روحه معذبة ؟ ألأنني فهمتُ أنه يخنـق عاطفـة تتأجج في صدره ليبدو بمظهر الرجل القاسي ؟ ألأنني أعلم أن الإنسـان الـذي يكبت عواطفه ويترك العقل يتحكّم في حياته ينجح ظاهرياً ، ولكنـه يتـألم مـن الفراغ في أعماقه ؟

لستُ أدري ... " (٢)

وهكذا يبدو السارد أقل علماً بالأسباب الكامنة وراء عذاب كميل ، فهو يعرف أقل من بقية الشخصيات، وهذا ما يشي بمحدودية علمه . وكما هو الشـأن عنـد كوليت خوري ، فإن السارد في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا ، يظهر محـدود العلم في أماكن متفرّقة من السرد من خلال صيغ مثل :

" لا أعرفه ، لستُ أدري السبب ، لستُ أدري ، لم أعد أدري ، لا أدري ...(٣) "

---

١ - أيام معه ، ص ٣١٦ .

٢ - ليلة واحدة ، ص ١١٠ .

٣ - الاحتقار ، ص ١٢١، ١١٤، ١٤١، ١٤٨، ١٧٥ .

وهي صيغ تثبت مدى محدودية المعرفة لدى الشخصية الساردة التي لا تعلم إلا ما تعلمه الشخصيات الأخرى ، بل من الممكن أن تعلم أقـل منهـا ، فـ ـ "ريشـار مولتيني " في رواية "الاحتقار" –على سبيل المثال- لا يعلم الدافع الذي جعله يقبل مرافقة زوجته لباتيستا أثناء سفره إلى كابري :

" وهنا لا أدري الدافع الذي خضعتُ من أجله ... وقد أكون ... فكّرتُ بأنّ عـذراً تافهاً ، كالذي أوردته إميلي ، لم يكن يبرر غضب باتيستا " [(١)] .

فكل ما أدركته الشخصية الساردة ، كان يكمن في السلوك الخارجي للمخرج باتيستا ، ولم يكن يعرف حقيقة نواياه ، وما يدور بذهنه ، بسبب محدودية علمه ، فالسارد مثل أي شخصية روائية أخرى ، لا يعلم إلا ما يقع فـي مجـال إدراكـه السمعي والبصري .

٦ – السارد يعلّق للتفصيل والتفسير والتوضيح :

يُقصَد بالتعليق على الكلام "تعقبه بنقـد أو بيـان أو تكميـل أو تصـحيح أو استنباط[(٢)] "

وقد استخدمت الشخصية الساردة في روايتي كوليت خوري "أيـام معـه" و"ليلـة واحدة" تقنية التعليق Commentary التي أدّت وظيفتها "**كجزء جـوهري داخـل بنية السرد** [(٣)] " ، حيث اضطلع بالمهام الآتية :

١ – **أفسح المجال أمام السارد ليفسر ويُفصّل ما مر من أحداث ،** فجاء في السرد "كوحدة خطابية ، ذات بعد تأويلي وتيمي ، بوساطة إيجاد بعـد ، بـين التعبيـر والمعبّر عنه " [(٤)] .

---

[١] - الاحتقار ، ص ١٧٥ .

[٢] - وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ١١٢ .

[٣] - Pr ince, Gerald1987: A Dictionary of Narratology , University of Neberaska Lincoln &London – P14.

[٤] - علوش ، سعيد (١٩٨٥) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص ١٥٣ .

ومن ذلك تعليق " ريم " الشخصية المحورية الساردة ، في رواية "أيام معه" –من خلال سردها الذاتي ، لتفسير سبب قبولها الزواج بألفريد ، وسبب معارضة عمها لهذا الزواج :

"وكان ألفريد يُشعرني بأنه في حاجة إليّ ، وكنتُ أنا في حاجة ماسّة إلى حاجة إنسان إليّ ، فازداد تعلقي به ؛ وحين طلب مني أن أتزوجه ، قبلتُ فوراً ، مع أنني كنت دائماً أكره الزواج ؛ إلا أنني اعتقدتُ أنّ زواجي به هو الوسيلة الوحيدة التي تجعلني أحقق آمالي ، فأكمل دراستي ، وأغذّي ميولي الفنية ، وأكوّن شخصيتي بحرية .

وعقدنا خطبتنا ، برغم ثورة عمي أيضاً .

ولم يعارض عمي لأنّ ألفريد مبدئياً لم يعجبه ، بل ثار لأنني أنا التي قرّرتُ أن أتزوجه ، ولأن والدي وافق على قرار اتخذته أنا !

ومتى كانت الفتاة تقرر ... وتنفذ ... في بلادي ؟ " [1].

فالسارد –هنا- لم يؤدِ وظيفة سرد الأحداث وتصويرها ، بل علّق عليها ، وقام بتوضيحها ، وبيان أسبابها ، محاولاً أن يبلغ بتجربته الفنية سبل الكمال .

٢ – قام التعليق بتجسيد صورة الشخصية الساردة ، والشخصيات الأخرى أمام القارئ والمسرود له :

مثلما نجد في رواية "ليلة واحدة" ، حيث ترسم (رشا) بالكلمات صورتها ، وصورة (كميل) ، في مشهد لقائهما جاكلين صديقة (جورج) التي حاولت مغازلة كميل ، بعد اتهامها له ، بأنه لا يبالي بالنساء :

" عاتبتُه نظراتها ، فتدخل جورج مازحاً :

- ما هذا الكلام يا جاكلين .. أنت تغازلين كميل .. وأنا موجود إلى جانبكِ ؟

فقالت بدلع :

- أنت تعلم يا حبيبي أن كميل لا يبالي بالنساء ! إطلاقاً ...

فوراً ...

---

[1] - أيام معه ، ص ٢٠ .

التفت إليّ كمال وقد احمرّت وجنتاه وارتعشت شفتاه ... وكأنه شعر بأنه مضطر إلى أن يبرّئ لي وحدي نفسه من هذه التهمة الكاذبة ، فهربتُ من نظرته التـي أزهرت على وجنتيّ وخبأتُ عينيّ في صحني وانهمكتُ في تقطيع قطعة اللحم . وحذا الجميع حذوي .. ثمّ تلوّنت الأحاديث ..." [(١)]

فالشخصية المحورية الساردة (رشا) تصف أمامنا ، تبدل ملامح وجه كميل ، بعد سماعه اتهام جاكلين له بعدم مبالاته بالنساء ، مستعينة بـأداة التشـبيه (كـأنّ) ؛ وتصوّر تجاهل (رشا) لهذه النظرة ومحاولتها الظهور بمظهـر غيـر المكتـرث بالأمر . فصوّرت هيئتها ، وهيئة الشخصيات الأخرى ، وأبـرزت الخصـائص الذاتية لها أمام القارئ والمسرود له ، " فأجمل الأوصـاف ترصـد مـن عـالم الشخصية، وتكشف رؤيتها إلى الحياة والحدث [(٢)] " .

٣ – أظهر التعليق خبرة الشخصية الساردة الحياتية :

كما يتجلى في قول (رشا) في رواية "ليلة واحدة" وهي تحاول كتابة الرسـالة إلى زوجها ، متأملة في ظواهر الحياة ، وطبيعة الوقت العجيبة ، الذي يمرّ أحياناً بسرعة ، وأخرى ببطء .

"عقربا الساعة يبدوان عملاقين كبيرين يزحفان نحو الرقم السادس يزحفان !

يا للسخرية ...

وقد كانا البارحة قزمين يعدوان بشكل جنوني ...

يا إلهي ... كم يطول الوقت في الحالات العصيبة !

وحين نضيع في السعادة ، يستغل الوقت ضياعنا وشرودنا ... فيهرب ...

وهو واثق بأننا لن ننتبه له ، ولن نحاسبه إلا بعد فوات الأوان .... " [(٣)] .

---

[١] - ليلة واحدة ، ص ١٣٠ – ١٣١ .

[٢] - الراوي ، محمد ساجد (كانون الثاني /٢٠٠٣) : الروائي وموقعه داخل الرواية ، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٣٨١) ، ص ٢٩ .

[٣] - ليلة واحدة ، ص ١٧ – ١٨ .

وهو تعليق ينطوي على قدر كبير من التأمل والخبرة ، وهو مـا يبـرز طبيعـة التجارب التي مرت بها (رشا) الشخصية الساردة ، وأكسبتها الحكمة والمعرفة .
وكما هو الشأن لدى كوليت خوري ، فإننا نجد هذه التقنية في روايـة "الاحتقـار لألبرتو مورافيا ، في أماكن متفرقة من بنية السرد ؛ **ونذكر من ذاك –على سـبيل المثال- تعليق الشخصية المحورية الساردة "ريشار مولتيني" ؛ لتفسير تغير حال زوجته إميلي بعد مُضي عامين على زواجهما :**

" وقد وجدتُ أن إميلي لا تظهر أي انزعاج ، بل إنها تقرّ غيابي بوداعة ساذجة . وحاولتُ في أول الأمر أن أجد في هذه السذاجة ما يقنعني بأنّ الحبّ مهما كـان رقيقاً ، لا بدّ وأن تحلّ العادة مكانه بعد عامين من الزواج ، وأن وثوق كل مـن الزوجين ؛ أنه محبوب عند الآخر ، ينزع من الحب القائم ذلك الحماس المشبوب في العلاقة ، ويدع للعادة أن تأخذ مجالها البارد .
ولكن هذا لم يكن صحيحاً ، كما كنت أشعر بذلك دون تفكير عميق ، لأنّ الفكـرة في دقتها الظاهرة أكثر قابلية للخطأ من الإحساس الغامض المضطرب .
إذن ، فقد كنت أحس بأن إميلي قد كفّت عن الشكوى من تغيبي ، لا لأنّها كانـت تعتبره ضرورياً ولا مفر منه ، أو لأنه لا يؤثر على ترابطنا الوثيـق ، بـل لأن حبها قد بدأ يتناقص ، وأنه في درجته –الآن- أقل من ذي قبل " [1] .
فالسارد لم يقف عند حد سرد الأحداث ، بل حاول تقديم الحكاية ، ثم أخذ يبحـث عن خلفيات وأسباب هذه الحكاية .
وفي مواضع أخرى ، جاء تعليق السارد كوصف إما لذاته ، أو لغير ذاته ، فجسّد صورته وصورة غيره من الشخصيات داخل الحركة السردية :
كوصف "ريشار مولتيني" لهيئته ، وهيئة زوجته وباتيستا ؛ بعد خروجهم جميعـاً من أحد المطاعم ، ودعوة باتيستا لهما بقضاء سهرة لطيفة في منزله :
" نظرتُ إليها ، فلحظتُ أنّ جمالها الهادئ المطمئن ، قد أحاطت به هالـة مـن الحيرة والارتباك ، ولم أدر السبب ... ورغم ذلك ، كان جوابي على ما رسـمه

---
[1] - الاحتقار ، ص ١٩ – ٢٠ .

باتيستا ، لم يتأخر طويلاً ، حين قلتُ لإميلي ، في أعقاب كلمات باتيستا ، بنشوة من المرح:

- رافقي باتيستا ، إذن ، يا إميلي ، وسألحق بكما في سيارة أخرى .... استقرّت زوجتي - على كره - في المقعد الضيق إلى جانب باتيستا ، وكان باب السيارة ما يزال مفتوحاً ، رمتني بنظرة تحمل التردد والرجاء والارتباك في آن واحـد . ولقد تجاهلت ذلك ، أو على الأصح ، لم يراودني منه أي أثر ، وأغلقـتُ بيـدي باب السيارة بمثل الحركة الدافعة التي تغلق بها الخزائن الحديدية حين تسـتودع ثروة إضافية على ما بها " [1].

فالشخصية الساردة تصوّر أمامنا مظهر (إميلي) المرتبك والمضطرب ، والهيئة المرحة اللامبالية لـ(ريشار) ، وانعكاس عدم الاكتراث على نفسية إميلي ، علـى نحو دقيق مُفَصل ، فأبرزت الخصائص الذاتيـة للسـارد (ريشـار) ، وطبيعـة شخصيته أمام القارئ والمسرود له .

- وفي أحيان أخرى يأتي التعليق في رواية "الاحتقار" لبيان خبـرة الشخصـية الساردة ، وطبيعة تجاربها، كما يتضح في المثال الآتي :

" كل امرئ مأخوذ بسعادته ، التي إذا ما استحوذ عليه بات معها لا يستشعر بتلك السعادة ، فينساق نحو السأم حين يجد نفسه مماثلاً لغيره فيما انتهجه ، فحـبّ الزوج زوجته ، وحب الزوجة زوجها ليس بالأمر الشـاذ أو النـادر المفـرد . وأدركتُ أني قد اتبعتُ ما سبق لغيري أن اتبعه ، في حركـة آليـة ، عاديـة ، طبيعية ، ليس فيها ذرة خاصة يمكن أن تكون من حقي ، أو نصـيبي وحـدي ، كالهواء المنطلق المشاع في الاستنشاق مباحاً دون أي ثمن ، فإذا بـه تتعـالى عظمته حين يبدو محدوداً فلا يقدّر له ثمن لما يكاد يفتقد " [2].

ومن الواضح ، أن الشخصية الساردة ، تعكس من خلال هـذا التعليـق خبرتهـا بالحياة الزوجية ، وفلسفتها لطبيعة تلك الحياة ؛ وهو ما يجعل القارئ أكثر تشـوقاً

---

[1] - الاحتقار، ص ١٠ .

[2] - المصدر السابق ، ص ٨ .

ومتابعة لمواكبة تجربة السارد الفنية ، لأنها تجربة غنية تمدّه بالمعرفة ، وكما قال بارت في كتابه (لذّة النص) :

" إن التعطش إلى المعرفـة ليـدفع بنـا إلـى أن نخلـق بعـض الفقـرات أو نتجاوزها [١] " .

٧- السرد المؤطر The Frame narrative :

يعرّف السرد المؤطر بأنه "سرد داخل أطواء سرد آخر أكبر[٢] " ؛ فالسـرد الأساسي تقوم به الشخصية المحورية الساردة ، أما السرد المؤطر فتضـطلع بـه إحدى الشخصيات المتبقية ، داخل محيط السرد الأساسي . وهذا ما نجده في رواية "ليلة واحدة" لكوليت خوري ، على لسان (كميل) داخل بنية السرد :

" أشعل لفافة ، وسحب نفساً طويلاً ... ثم راح يقصّ عليّ بصـوت زاده الحـزن ثباتاً :

- يا سيدتي ... منذ حوالي الأربعين سنة جاء شاب عربي من دمشق إلى بـاريز ليدرس في جامعة من جامعاتها ... وبعد بضعة أشهر من وجوده في باريز شاءت الصدف أن تجمعه بفتاة شقراء جميلة أحبّها حب العبـادة ، فبادلتـه هـذا الحـب وتواعدا على الزواج ... وطبعاً عارض أهله وثارت أسرته في دمشق إلا أنه لـم يأبه فقد كان لا يستطيع أن يرى الدنيا إلا في عيني حبيبته الخضراوين ... وتزوج بالفتاة على أن يعود بها ، بعد إتمام دراسته إلى بلاده ... فيعرفها إلى أهله ويقنعهم بواجب قبولها كفرد من أفراد الأسرة ... فيرضخون للأمر الواقع وتعود الأمـور إلى مجاريها ... ولكن الحظ العاثر كان للاثنين بالمرصاد ، فقد توفي هذا الرجـل بعد زواجه ببضعة أشهر تاركاً شابّة يانعة لا تعيش إلا لذكراه، وكل هـدفها فـي

---

[١] - بارت ، رولان (١٩٩٢) : لذة النص ، ترجمة : منذر عياش ، ط١ ، نشر بالاتفاق مع دار لوسوي ، باريس ، ص ٣٥ .

[٢] - فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، ص ٢٧٤ .

الحياة أن تجعل من وحيدها الذي لم يعرف أباه ، رجلاً يكمل الطريق التي رسمها الراحل ....[1] " .

فالشخصية الثانوية (كميل) تشارك السارد في إنتاج الخطاب السردي ؛ مما يساهم في التقليل من حدة السلطة المطلقة للسارد المهيمن على القص ، ويعبر عن رغبة و"بحث عن التنويع [2] " السردي .

وتتجلى هذه التقنية السردية أيضاً في رواية "الاحتقار" ، على لسان شخصية ثانوية – كما هو الحال عند كوليت خوري- في سرد جاء من قبل المنتج باتيستا ، وهـو المنتج الذي اعتمد " ريشار " لكتابة سيناريو أفلامه ، حيث أخذ يقص عليه قصـة تبرز أسباب نجاحه وثرائه :

" فتابع باتيستا ، وهو يجدّد شرابه :

- نعم ... لقد كنتُ فقيراً مدقعاً ، وكنتُ أتخيل مثلي العليـا –كمـا تقـول- ولا أستطيع الآن ، أن أذكر مثلي الأعلى الذي كنت أستهدفه ، إلا بقدر ... فقد كـان مثلي الأعلى يتركز على حرف(م) بشكل واسع بارز ... وحينئذ التقيت برجل أنا مدين له بالكثير الكثير ... لشيء واحد ، هو كونه –على الأقل- قد علّمني أموراً شتى....

- - - - - - - - -

وتابع باتيستا :

- وأحسب أني قد ألقيت على ذلك الرجل مثل الخطاب الذي ألقيته الآن ، فكـان جوابه :"ما دام المرء لا يعرف تماماً ، ماذا يريد ، فمن الأفضل له ، أن يدع مَثَلَه الأعلى جانباً ، ويتناساه ، وأن عليه حين يضع قدمه علـى أرض صـلبة ، أن يبعث ذلك المثل الأعلى من جديد . وإنّ الورقة النقدية الأولى من فئة الألـف ، التي تصل ليده ، إنما هي فاتحة المثل الأعلى الذي ينمو ويتطور ويكبر ، فيصبح بالنسبة لعملنا .. مصنعاً ،مسرحاً ، وأشرطة في استمرار يومي ... " .

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ٩٩ – ١٠٠ .

[2] - ويلك رينيه وأوستن وارين (١٩٨٧) : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ٢٨٩ .

هذا ما قاله ذلك الرجل .. فاتبعت نصيحته وإرشاداته ، وأراني الآن ، من بعد ، بألف خير ..." [1].

واضح من خلال هذا المثال ، أنه على الرغم من مجيء السرد المؤطر على لسان شخصية روائية أخرى ، غير الشخصية الساردة ، فإنه يعرض أمامنا من خـلال الذات المحورية ، وهو ما يضفي نوعاً من الوحدة والتماسك علـى بنيـة السـرد الأساسي .

٨ – السارد والأسلوب الرسائلي :

يستخدم السارد –فـي روايتـي كوليـت خـوري- الأسـلوب الرسـائلي The epistolary method الممتزج بفعل السرد ، **"من أجل أن يوهم القارئ... أنّ ما يقصّه قد حدث بالفعل ..."** [2] وأن يقنعه بما يسرد من أحداث ، فالرسـالة تضاعف من **"طاقة السرد في المسرود الروائي ، وتفتحه على سبل تعبيرية تغني سرديته "** [3] ، فهو يعمل على **" تعطيل فعل السرد وإبقائه في اللحظة التي يـرى فيها أن مثل هذا التعطيل ضروري وحيوي لاستمرار فعل الجذب وإثارة المتلقـي وشدّه للمتابعة القرائية "** [4] .

إن لجوء الروائيين عموماً إلى أسلوب الرسائل إنما هو **"حيلة فنية للاسترسال مع الأفكار والمشاعر ، لما للرسائل من المقدرة على مقاربة النفس والآخر"** [5] وبالتالي تصبح قادرة على إنتاج مجموعة وظائف تكون فيها **"الوظيفة الانفعاليـة**

---

[1] - الاحتقار ، ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

لمزيد من الاطلاع حول السرد المؤطر راجع :

Rene Wellek , and Austen warren 1966 : Theory of Literature , Penguin Books London , P 290 .

[2] - وادي ، طه (١٩٨٩) : دراسات في نقد الرواية ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٦ .

[3] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٦٨ .

[4] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص٣٥ .

[5] - أبو هيف ، عبد ا (٢٠٠٢) : الجنس الحائر ، دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية ، ط١ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص ٢٦٢ .

محوراً مهماً ، إذ يجري التركيز في أداء هذه الوظيفة علـى المرسـل ، الـذي تتحقق عبر انفعالاته إزاء الآخرين استجابة الذات المرسلة بتأثير موقف أو حالة معينين، من خلال التعبير بضمير المتكلم في توجيه الرسالة غالباً " [1] والرسالة – بمفهومها العام ، تمثل " **الكلام المرسل من بُعد ، ولذا كان لا بد فيها من وجود طرف منتج لهذا الكلام بمستوى من المستويات الفنية هو المرَسـل ، وطـرف متلقٍ لهذا الإنتاج هو المرسل إليه ، وطرف ناقل له هو المرسِل أو الرسول "**[2]

فأطراف العملية الإرسالية هم : المرسِل – الرسالة – المرسَل إليه .

وقد تجسدت هذه التقنية في روايتي كوليت خوري ، من خلال مظهرين :

أحدهما كلي ، فقد أتت رواية "ليلة واحدة" منذ السطور الأولى في شكل رسـائلي، حيث تمثّل هذه الرواية خطاباً ترسله (رشا) الشخصية المحوريـة السـاردة إلـى زوجها (سليم) ، الذي يمثل (المسرود له anarratee) المباشر في هذه الروايـة ، وهو ما يتجلى منذ السطور الأولى للرواية؛ على لسان (رشا):

" زوجي العزيز ...

لست أدري كيف أبدأ رسالتي هذه والأفكار تعصف في رأسي .. والقلم يهتز بين أناملي ...

إنّ يدي ترتجف قليلاً وتتردد في كتابة هذه الجملة : "زوجي العزيز" . "

هذه الجملة التي طالما أضاءت حروف رسائلي ...

هذه الجملة التي كان يكتبها قلمي بصورة آلية وتفهمها يدي ، دون أن يمليها

- - - - - - - - - -

فأنا أكتب إليك هذه الرسالة لتكون آخر واحدة من سلسلة رسـائل الزوجـة ... وأول واحدة من رسائل ودية قد يمنعني كبريائي من إرسالها إليك .... " [3]

وهي رسالة لم يتم إرسالها إلى المرسل إليه –الـزوج (سـليم)- وإنمـا كانـت الشخصية المحورية الساردة " رشا " قيد التفكير في إرسالها ، فهي تطلعنـا فـي

---

[1] - عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ، ص ١٧٩ .

[2] - عبد النور ، جبور (١٩٨٤) : المعجم الأدبي ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص ١٢٢ .

[3] - ليلة واحدة ، ص ١٣- ١٥- ١٦.

القسمين الأول والثاني من الرواية على مضمون الرسالة كاملة على نحو تفصيلي دقيق ، محاولة بذلك العمل على ديمومة الاستمرار في لعبتها السردية ودفع الأحداث قدماً إلى الأمام ، لتفاجئ القارئ بإلغاء مضمون هذه الرسالة في القسم الثالث والأخير ، ذلك لأن الرسالة لم يُقدّر لها الوصول إلى المرسل إليه بسبب موت المرسل البطلة " رشا " في حادث سير ، وتناثر أوراق رسالتها بين أقدام المارّة ، وتلاطخها بالوحل ، وضياعها في الشارع .

أما المظهر الثاني لهذه التقنية – تقنية الأسلوب الرسائلي – فقد تجسدت في داخل البنية السردية للروايتين ، ويمكن الوقوف عليها وتصنيفها في شكلين :

آ- رسائل كاملة مكتوبة من طرف الشخصيات .

ب – رسائل ملخّصة .

آ – الرسائل الكاملة :

وهي الرسائل " **المكتوبة كاملة ونستطيع الوقوف على تفاصيلها حسبما يرسلها المرسل إلى المرسل إليه ، وفي سياقها الخاص بحيث لا يمكن التلاعب بها أو التدخل الخارجي في تفاصيلها** " [1] . ومن ذلك –على سبيل المثال- رسالة ألفريد خطيب الآنسة (ريم) الشخصية الساردة في رواية "أيام معه" التي يعلمها فيها بمجيئه إلى دمشق لقضاء عطلة أعياد الميلاد ورأس السنة مع الأهل والأصدقاء :

" **عجبتُ ؛ لماذا يتذكرني ألفريد الآن ؟**

وجلستُ في فراشي ، أمزّق الغلاف ، لأقرأ بالفرنسية :

"**ريم ...**

أنا في مزيد من الشوق إليك ... إلى رانية ... وإلى شمس دمشق .

وبما أن الدروس ستتوقف في الجامعة بعد أسبوع بمناسبة أعياد الميلاد ورأس السنة فقد فكّرتُ أن أقضي العطلة معكم في دمشق .

[1] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٧٠ .

هل أنتِ باقية في دمشق ؟ اكتبي لي في أسرع ما يمكن ؛ هل أنتم بحاجـة إلـى شيء من هنا ؟ قابلتُ خالنا سمير ويظهر أنه لن يعود قبل شهرين أو ثلاثـة ... وهو يهديكم السلام .

سلامي إلى الجميع ؛

قبلاتي لكِ ولرانية ... وأنا ... أحبك ... "

ألفريد ...

ذهلتُ !

هذه الكلمات المقتضبة تحمل معاني ومعاني .. لماذا يريد المجيء إلى دمشق ؟ ليرى خطيبته؟ أنا لست خطيبته ! وهل هو فعلاً يحبني؟ لماذا؟ وكيف يحبني؟[1] " .

يتضح من خلال هذه الرسالة –التي جاءت بنصها الكامل- عملية اختراقهـا للنظام السردي وإزاحتها له، معلنة انقطاعاً سردياً قائماً فهي "كوحـدة مغلقـة[2] " – حسب تعبير تودروف – تعمل على تحويل استمرار السـرد إلـى انقطـاع ؛ فالسارد يختفي ، مما يفسح المجال للشخصيات في أن تأخذ دورها بكـل حريـة لتعبّر عن كل ما تريد التعبير عنه ، لأن وجود السارد في عملية السرد هو تقييـد لحرية الشخصيات في التعبير ، أما في الرسالة فالشخصية تمنح "نوعاً من الحرية الخارجية عن سلطة رقيب محتمل ، بمعنى أنها تطلقه إلى مجال واسع ورحب لا نألفه عندما يكون السارد موجوداً أو فاعلاً في سلسلة عمليات السرد . [3] " .

وهذا ما نجده في رواية " الاحتقار" لألبرتو مورافيا – من خلال تلك الرسالة التي كتبتها " إميلي " إلى زوجها " ريشار " معلنة له – من خلالها- انفصالها عنه وسفرها مع المنتج باتيستا إلى روما :

" وما كدتُ أفتح الباب حتى لفت نظري ورقة مطروحة علـى وسـادة سـريرها المزدوج الشاغر ، فخطفتها لأجدها رسالة بخط إميلي تتضمن السطور الآتية :

---

[1] - أيام معه ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩ .

[2] - تودروف ، تزفتيان : الأدب والدلالة ، ص ٣٥ .

[3] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٧٧ .

عزيزي ريشار !

ما دمت لا تريد الرحيل ... فأنا التي أرحل ... ولو كنت وحيدة ما أوتيت الشجاعة لأفعل ذلك ، وقد انتهزت من رغبة باتيستا السفر ، فوجدتها فرصة سانحة ، ذلك أني أخشى أن أكون وحدي ، وبدا لي – بعد كل حساب – أن مرافقة باتيستا مفضلة لدي على الانفراد .. على أني حين أبلغ روما سأدعه يذهب لشأنه ، وأمضي لشأني ، فأعيش كما يحلو لي ، بيد أنه ينبغي أن لا يباغتك قولي ، إذا أعلمتك أني أصبحتُ عشيقته .. ذلك أني من لحم ودم ولستُ من خشب ، وإن كان في قولي هذا ما يعني أن الشجاعة قد خانتني فسقطت ... وداعاً .

" إميلي[1] "

نستنتج مما سبق أن الأسلوب الرسائلي يفسح المجال أمام الشخصية كي تعَبر عما تريد التعبير عنه بعد اختفاء السارد ، في ارتهان حالة وعيها التام والانغلاق على محيطها ، ومن ثمّ الإعلان عن المكبوتات الداخلية ، والانطلاق بحرية في إطلاق سراحها بالطريقة التي يشاؤها المرسل ، " فإميلي" –الشخصية الثانوية – في رواية "الاحتقار" استطاعت أن تعبّر بصوتها الخاص ومن خلال الرسالة التي تركتها لزوجها عن اختيارها مصيرها وحياتها المستقبلية بعد أن أفلتت من قبضة السارد الذي كان يبرز هذه الشخصية ويرسمها في العمل الروائي من خلال منظوره الخاص ، فالرسالة " تفتح الطريق للشخصية في الهيمنة الكلية على فعل السرد وإدارة دفة الحدث الروائي كتابةً لا فعلاً ، وهنا يبرز مواطن الافتراق بين الاثنين ، فالسارد في العملية السردية يدير الحدث كتابة وفعلاً ، كما يهيئ الطريق أمام الشخصيات للقيام بالأفعال التي يرويها السارد لا الشخصية . أما في الرسالة فإن الشخصية تقوم بالفعل الذي تريده في إطار التسجيل الخطي للكلام [2] " .

---

[1] - الاحتقار ، ص ٢٧٠ .

[2] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٧٧ .

ومن الأمثلة على استخدام تقنية الرسائل الكاملة ؛ الرسالة التي تركها صديق "سليم" - زوج "رشا" - في رواية " ليلة واحدة " في غرفة الفندق بباريس ، يعلمها فيها بموعدها مع الطبيب :

" سيدتي

أرجو ألا تكون رحلتكِ قد أتعبتكِ ... أتمنى لكِ ليلة طيبة في باريز ، موعدك مع الطبيب ما زال قائماً سأتصل بكِ غداً في التاسعة صباحاً . احترامي .

المخلص ...[1] "

إن أول نقاط التأثير الحاصل بعد قراءة هذه الرسالة في المتلقي هو التعليق الـذي يعقبها مباشرة إذ يتحول المتلقي/المسرود له إلى سارد ضـمني ، وهـذا التعليـق يكشف عن السارد مباشرة ، ففي التعليق الذي أوردتـه " رشـا " - الشخصـية المحورية الساردة - بعد قراءتها للرسالة يجعلها تتحول من متلقٍ/مسرود له ، إلى سارد ، وهذا التعليق يكشف عن السارد مباشرة بقوله :

" هذه الكلمات التي جئت إلى باريز من أجلها بدت لي تافهة ورميتُ الرسالة على الطاولة واقتربتُ من المرآة أستشيرها في شكلي "[2].

فهذا التعليق جعل البطلة " رشا " تتحول من مسرود له إلى سارد ، ونجد ما يشبه هذا التلاعب السردي في الخطاب في التعليـق الـذي أورده (زيـاد مصـطفى) - حبيب الآنسة (ريم) الشخصية المحورية الساردة في رواية "أيام معـه" - بعـد قراءته رسالتها التي تشكو له فيها من شعورها بالوحدة بسبب غيابه وبعده عنهـا قائلة :

" أهكذا سلوتني ؟

أهكذا تركتني

يا صاحبي ... وحيدة ؟

ألست تدري أنني

---

[1] - ليلة واحدة ، ص ١٥٨ .

[2] - المصدر السابق ، ص ١٥٩ .

من وحدتي ... أخاف ؟ " [1] .

حيث يقول (زياد مصطفى) في تعليقه على هذه الرسالة :

" – هذه يا عصام أجمل هدية ... أعذب عتاب تلقيته في حياتي ... عتاب تذوب فيه الرقة وتفوح منه الأنوثة ... كصاحبته " [2] .

فهذا التعليق الذي جاء على لسان (زياد مصطفى) جعله يتحول من متلقٍ/مسـرود له إلى سارد .

بينما نجد في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا أن المتلقي /المسرود له (ريشار) لم يذكر تعليقاً على رسالة زوجته ، لكنه وصف أثر الرسالة في نفسه كمتلقٍ لهـا ، هذا الوصف أتاح له استلام دفة سرد الحدث الروائي وتحوله من مسرود له إلـى سارد،والسرد الآتي الذي جاء بعد الرسالة مباشرة يبرز ذلك .

" قرأت سطور الرسالة بسرعة ، فتخاذلت وسقطت على السرير ، والرسـالة لا تزال بيدي ، أحدّق في متاهات الفراغ " [3].

بهذا الوصف تحولت شخصية (ريشار) من متلقٍ /مسرود له إلى سارد .

كما يعلق المرسل إليه على الرسالة ، فإن المرسل يحاول من خلال رسـالته أن يذكر السبب الذي جعله يقدم على كتابة الرسالة وإرسالها إلى المرسل إليه .

ففي رواية ليلة واحدة تذكر(رشا) الدوافع الكامنة وراء كتابتها الرسالة إلى زوجها (سليم) حيث تقول :

" أكتب إليك لأنني في حاجة إلى التحدث ... إلى الإفضاء بسرّ ثَقُلَ به كاهلي .. أنا في حاجة إلى صديق .. إلى إنسان .. إلى كائن يصغي إليّ ...

فأنا أريد أن تعيش قصتي في نفس أخرى غير نفسي ،لأن قصتي أكبر من نفس واحدة وأخلد منها.." [4]

---

[1] - أيام معه ، ص ١٤٢ .

[2] - المصدر السابق ، ص ١٤١ .

[3] - الاحتقار ، ص ٢٧٠ .

[4] - ليلة واحدة ، ص ١٨ وما بعدها .

فحاجة المرسل إلى الإفضاء بسرّ ثقيل .. وإلى التحدث مع الآخرين هـو السـبب الكامن وراء إرسال هذه الرسالة . أما في رواية "أيام معه" فإن المرسـل البطلـة (ريم) تذكر سبباً آخر لإرسالها رسالة إلى حبيبها (زياد مصطفى) قائلة :

" يجب أن أعبر في خاطره ، فتعانقني أفكاره ولو لثانية ، وأنسى الخوف [1] " .

فالتأثير في الحبيب ، وخلق نوع من التواصل الروحي والفكري بينهما هو الهدف الذي يكمن وراء رغبتها في إرسال الرسالة .

بينما في رواية "الاحتقار" لألبرتو مورافيا لا يمهّد المرسل للرسالة بخلق الـدوافع الكامنة وراء كتابتها ، بل يفاجئ القارئ بوجودها دون إنذار مسبق .

ب – الرسائل الملخصة :

ينطلق هذا النوع من الرسائل من "خاصية الشـرح والتركيـز والإشـارة ، فالمرسل إليه يكشف عن نقاط جوهرية في الرسالة التي يمكن أن نعدها ملخصاً لما هو موجود في الرسالة [2] " .

وقد استخدمت الكاتبة كوليت خوري هذا النوع من الرسائل في روايتها "أيام معه" ثلاث مرات بينما لا نجد أثراً لهذا النوع من الرسائل في رواية "ليلة واحدة" فجميع الرسائل التي جاءت في هذه الرواية كانت رسـائل كاملـة بنصـها . أول تلـك الرسائل، الرسالة التي بعثها ألفريد إلى البطلة (ريم) بعد سفره مباشرة حيث تقول البطلة (ريم) الشخصية المحورية الساردة في الرواية :

" تسلمت منه رسالتين بعد ذهابه مباشرة ، وفيهما يؤكد لي حبه . ثم انقطعـت أخباره ، ومع الأيام ، ظننته نسيني " [3] .

نذكر من ذلك أيضاً الرسالة التي بعثتها ريم إلى ألفريد ؛ تخبره فيها عن ترحيبهـا بقدومه واستعدادها لمجيئه :

---

[1] - أيام معه ، ص ١٤٠ .

[2] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٧٠ .

[3] - أيام معه ، ص ٢١ .

" نهضت من الفراش حالاً ، وخططت إليه ببضع كلمات أخبره بأنني دائمـاً فـي دمشق ، لأنني قد تسجلت في الجامعة ، وأنني ورانية ونادية نرحّب بقدومه[1] " .

كذلك الرسالة التي بعثها خال البطلة (ريم) (سمير) إلى زوجته (ناديا) يعلمها فيها بأنه لم يستطع إنهاء أعماله في أوروبا ، وأنه سيأتي لمدة أسبوعين ثم يسافر ثانية ويصطحبها معه . حيث تقول ناديا لريم :

" تسلمت البارحة رسالة من خالك سمير ، يقول أنه لم يستطع أن ينهي أعمالـه في أوروبا ، لذلك سيأتي إلى هنا لمدة أسبوعين ، يعود بعدهما ... وهو يريد أن يصحبني هذه المرة ، ويسألني إذا كنتِ أنتِ تودين مرافقتنا ..." [2] .

ففي جميع الرسائل السابقة لم يعرض المرسِل أو المرسل إليه مضـمون الرسـالة كاملة بل اكتفى بتلخيص مضمونها ، وذكر أهم النقاط التـي وردت فيهـا ، دون شرحها شرحاً مفصّلاً أو إيرادها بنصها الكامل .

كذلك نجد مثالاً لهذا النوع من الرسائل الملخصة في رواية "الاحتقـار" لألبرتـو مورافيا يتجلى ذلك في الرسالة التي بعثها المنتج " باتيستا " إلى " ريشار " يعلمـه فيها بأن زوجته " إميلي " تعرضت لحادث خطير وهي في طريقها إلى روما .

"ووجدت أن هناك مغلف برقية تنتظرني بجانب صحني على مائدة الطعام ، ومن غير تفكير فضضت المغلف الأصفر في قلق باطني ...

وفوجئت إذ وجدت اسم باتيستا في مكان التوقيع من البرقيـة ، فأحـاطني هـذا لحظة من الأمل ، في أن يكون المضمون يحمل نبأً طيباً ... ولما قرأت البرقيـة في كلماتها المحدودة ، عرفت أن إميلي ، وهي في حالة خطـرة ، إثـر حـادث اصطدام مشؤوم " [3] .

نلاحظ كيف انطلقت الرسالة من الكشف عن نقاط جوهرية يمكن أن نعـدها ملخصاً لما جاء فيها ، فلم تذكر الرسالة بكاملها، بل تم الإشارة بشـكل مختصـر لأهم ما ورد فيها وهو الحادث الذي تعرضت له " إميلي" .

---

[1] - أيام معه ، ص ٢٠٩ .

[2] - المصدر السابق ، ص ٣٣٩ .

[3] - الاحتقار ، ص ٢٨٢ .

بمقارنة النوعين السابقين من الرسائل : الكاملة والملخصة : نجد في الأولى منها المرسِل يبدأ خطابه إلى مرسَل متعين يخاطبه : عزيزي ، زوجي العزيز ، ريم ... الخ .

وهذا أمر لا يمكن الاستغناء عنه في عتبة الرسائل تحديداً ، " إذ لا بد من اسم أو لقب أو صفة تحدد ماهية المرسل إليه أو المهدي أو يكشف عن هويته ودرجة قربه من المرسل ، أو طبيعة علاقته به ، على النحو الذي يبرر عملية الإرسال إليه ومن ثم عملية تحرير الرسالة وإثباتها سردياً " [١] .

بينما لا نلمح ذلك في الرسائل الملخصة ، بل يأتي ذكر المرسل ، والمرسل إليه من خلال التلخيص الذي يأتي على ذكر أحدهما .

وأخيراً إن تضمين كوليت خوري روايتيها " أيام معه " و " ليلة واحدة " رسائل لا يعني مطلقاً تأثرها برواية " الاحتقار " فالأسلوب الرسائلي أسلوب استخدمه الأدباء في رواياتهم قبل ظهور رواية " الاحتقار " بزمن طويل وبعده ، فغوته – على سبيل المثال – استخدم هذا الأسلوب في رواية " آلام فارتر " ، كذلك تم استخدام هذا الأسلوب من قبل كتاب عرب كإحسان عبد القدوس في روايته " لا أنام " .

إن لجوء الأدباء عموماً إلى استخدام أسلوب الرسائل ، وبث هذه الرسائل في ثنايا النص السردي يعود إلى قدرة هذا الأسلوب على مضاعفة طاقة السرد في المسرود الروائي ، وفتحه على سبل تعبيرية تغني سرديته وتعمل على تعميق الفضاء الحكائي .

٩- دلالة الأسماء :

أما عن دلالة الأسماء في روايتي كوليت خوري ؛ نرى أن اسم الشخصية المحورية الساردة في رواية "أيام معه" (ريم) ؛ و"(الرِّيْمُ) : الظبي الخالص البياض[٢] " ، أما في رواية "ليلة واحدة" فاسم الشخصية المحورية الساردة هو

---

[١] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٧٣ .

[٢]- موسى ، خليل توفيق (٢٠٠١) : معجم الإرشاد ، ط١ ، دار الإرشاد للنشر ، حمص ، ص ٢٣٩ .

(رشا) و(رشا) من " **الرشأ : ولد الظبية إذا قوي وتحرّك ومشى مع أمـه**[1] " ، فالريم والرشا اسمان للظبي ، الذي يمتاز بالجمال والرشاقة ، وهكذا نرى أن الاسم وافق مسمّاه ، فكل من (ريم) و(رشا) كما جاءتا في الرواية ، فتاة جميلة عيناهـا زيتيتان ، شعرها أسود ، رشيقة ، مرهفة ، حسّاسة . وقـد تـمّ اختيـار هـذين الاسمين، ليوحيا للقارئ بالسمات الشكلية والنفسية للشخصية المحورية في السرد ، قبل أن يقرأه .

أما في رواية " الاحتقار " فقد تم اختيار اسـم الشخصـية المحوريـة وهـو " ريشار مولتيني " ليكسب الشخصية انتماءً وطنياً ، فهو اسم إيطالي ، لشخصـية إيطالية المنشأ والمولد وذلك للإيهام بواقعية هذه الشخصية .

---

[1] - المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

ثالثاً : الرؤية السّردية الخارجيّة

External narrative vision

١- السّارد بضمير الغائب (هي/هو) : Third Person أو السارد العليم

٢- طريقة المذكرات الاعترافيّة الخاصّة أو اليوميّات .

٣- السّارد العليم ، وحركة الخيال التصويري ، ومناجاة النّفس .

أ- تقنية الخيال التصويري الشارح   ب- تقنية مناجاة النفس

٤- السّارد يصاحب الشّخصيّات :

آ- الخطاب المباشر : The Direct discourse

ب- الخطاب المباشر الحر : The free direct discourse

٥- السارد العليم وتقنية التعليق .

١- السارد بضمير الغائـب (هـو / هـي) (Third – Person) أو السارد العليم :

وهو ضمير يميز صيغة السرد الموضوعي ، فمن خلاله " يكون [السـارد] مطّلعاً على كل شيء ، حتى الأفكار السّرّيّة للأبطال " [1] حيث يمتلك قدرة غيـر محدودة على النفاذ إلى الأعماق الداخلية والمضمرة للشخصيات لأنه " يسرد أحداث روايته من خلال منظور Perspective واسع وشامل ، وذلك للمسافة الكامنة بين موقعه وموقع شخصياته ". [2] هذه المسافة " التي تمنح القارئ فسحة من الحرية لتفسير ما يروى له وتأويله " . [3]

فالسارد العليم يقف خارج بنية القصة لا داخلها ، فهو [سارد] محايد لا يتـدخل في تفسير الأحداث بل يصفها كما يراها أو كما تروى له ، أو كما يستنطقها في أذهان الشخصيات ، وهو بمثابة " عين كاميرا ، بل كاميرا دقيقة ومجهرية تغوص في أعماق النفس " [4] وهذا يعني أننا حيال سارد خفي غير مشخص ، وغائـب عـن أحـداث القصة، لأنه لم يكن شخصية مشاركة في الحدث أو صانعة له ، بل هو سارد حيـادي يرصد أحداث شخصياته من بعيد ، أو من الخلف وهو ما يؤكد وجود مسافة بينه وبين موقع الشخصيات الروائية " مما يجعله صاحب رؤية واسعة شاملة ، تشبه رؤية الإلـه الذي يعلم الظاهر والباطن ، الداخل والخارج ، وهو ما يمكنه من رؤية ما يحدث فـي أماكن مختلفة في وقت واحد " [5] .

تسيطر تقنية السارد العليم أو السارد الغائب بضمير (هو / هي) على بنيـة السرد في الأقسام الثلاثة التي تتكون منها رواية " ومر صيف " ، وتظل سـلطته المؤطر الرئيسي لبرنامجها السردي ، فهو يسرد قصة رجل استطاع خلال صيف

---

[1] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص٤٦ .

[2] - Prince , Gerald : **A Dictionary of Narratology** , P 65.

[3] - لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص٤٦ .

[4] - مصطفى ، المويقن : تشكل المكونات الروائية ، ص ١٣٠ .

[5] - Prince , Gerald : **A Dictionary of Narratology** , P 65.

من الأصياف أن يجمع في قلبه ثلاث نساء ... " [(١)] ، وقد استعان السارد في ذلك بضمير الـ (هو) والماضي الآني (كان) الذي يمثل حاضر السرد :

" الدكتور يوسف الأسواني . دكتور في الاقتصاد .

مثقّف . جدّي . تتجاذب عمره الأربعون والخمسون . ممشوق القامة . أسـمر . في عينيه ود . وعلى شفتيه العريضتين حزم وفي نحول وجهه تصميم .

كان من الممكن أن يكون هذا الرجل فرنسياً أو يابانيـاً أو سـورياً . وشـاءت الصدف أن يكون مصرياً ومن القاهرة بالذات .

وكان من الممكن أيضاً أن يشغل أي منصب وأيضاً شاءت الصدف أن يكون مدير بنك أو كما نقول عندنا حاكم مصرف . وهو إنسان معروف في المضمار الـذي يعمل فيه الاقتصاد " [(٢)] .

على أن السارد ينطلق من لحظة زمكانية chronotop – على حد تعبيـر بـاختين Bakhtine - محددة في سرده قصة هذا الرجل ، إذ يبدأ الحكي من اللحظة التـي وصل فيها يوسف الأسواني إلى المشفى الوطني لمعالجة الأورام في لندن " **وفـي لندن يبتدئ صيف هذه القصة** " [(٣)] ؛ كما أنّه يبدأ الحكي من زمان محـدد وهـو فصل الصيف ، ومن مكان يعتبر المكان الذي تجري فيه أحـداث القصـة وهـو (مدينة لندن) ، وهو تحديد يوهم القارئ والمسرود له بواقعية هذه التجربة الفنيـة حيث إن مبدأ " **الإيهام بواقعية العالم المرئي – يعني في ما يعنـي – مشـابهته للعالم المعيش** " [(٤)] ، وجاء هذا من خلال صيغتي الغائب (هو) والزمن السردي الآني (كان) اللتين ساعدتا السارد على إعطاء معلومات كثيرة عـن شخصـية يوسف الأسواني من حيث المظهر الخارجي والعمل والمولد .

---

[1] - خوري ، كوليت : ومر صيف ، ص١٧ .

[٢] - المصدر السابق ، ص ١٨ .

[٣] - المصدر السابق ، ص٢٢ .

[٤]- الماضي ، شكري عزيز (٢٠٠٨) : أنماط الرواية العربية الجديدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (٣٥٥) ، الكويت ، ص١٢ .

ونظراً لقدرة السارد العليم على النفاذ إلى الأعماق الداخلية للشخصيات ، فإنه لم يقف على حدود الرصد الخارجي لشخصية (يوسف) والذي يشبه تقنية عـين الكاميرا eyecamera ، بل تخطى ذلك إلى علمه بكل شيء عن حياتها ، الظـاهر والبـاطن ، الماضـي والحاضـر ؛ فهـو سـارد لـه " **امتيـازات خاصـة Special Privileges ، تؤهلـه للوصـول إلـى الأفكـار الداخليـة للشخصـية unspoken thoughts characters ومعرفة الأحداث الجارية فـي وقـت واحـد Simultaneously في أماكن مختلفة** " [1] فهو يقف خارج الأحداث ، ويعلم تاريخ حياة (يوسف الأسواني) ، وقصة لقائه مديحة وزواجه منها منذ ثلاث عشرة سنة بعد أن أُعْجب بها عندما التقاها عند أخيهـا محمـد ، مـدير الخطـوط الجويـة المصرية، وهو ما يتجلّى لنا في السرد الآتي :

" **محمد صديق يوسف . بل هو الذي عرّفها إلى يوسف ذات يوم منذ ثلاث عشرة سنة** " [2] .

كما يعلم السبب الحقيقي لسفر (يوسف) إلى لندن ، وهو إجراء عملية في الكبـد هذا الخبر الذي كتمه عن زوجته وأسرته في القاهرة : " **ولكـن الـدكتور أنـور صديقه أخبره بعد المعاينة أنه مصاب في الكبد وأنه قد يضطر إلى إجراء عملية، وكتم يوسف الخبر عن مديحة** " [3] .

ويعلم السر الذي جعل يوسف يقبل إجراء العملية بعد رفضه لذلك مراراً :

" **وطبعاً مديحة لا تدري بأن يوسف لم يراجع الطبيب بملء إرادته . ففـي ذلـك اليوم الماضي خابرته سهير إلى المكتب وطلبت إليه أن يلاقيها علـى الفـور . ولبّى نداءها قلقاً . وفي الشقة الصغيرة في العجوزة وجدها مع الدكتور أنور في انتظاره ...**

---

[1] - Baldick , chris : **Dictioary of literary terms** p147 .

[2] - ومر صيف ، ص ٩٧ بتصرف .

[3] - المصدر السابق ، ص ٢١ .

قالت له : آسفة إنني لم أستشرك .... ولكن يبدو لي أنّك نسيت أن الصحة هـي أساس التفكير ... وأساس كل شيء . وأن درهم وقاية خير من قنطار علاج ... وفيما بعد قالت له في حنان يجثم فيه الحزم :

- فيما إذا قررت إجراء العملية ستجدني إلى جانبك ... " [1] .

كما يعرف أسرار علاقته بسهير وحبه لها ، وهي الصحفية المصرية التي أجرت معه قبل سنة ونصف حواراً حول موقف الجنيه المصري من انخفاض الـ دولار ، وقد عرّفه عليها لطفي رئيس التحرير وصديقه منذ أيام الدراسة ، وقـد أعجـب يوسف بشخصيتها القوية وثقافتها حين استقبلها في مكتبه الواسع الأنيـق ، وقـد توالت بينهما اللقاءات وتطورت العلاقة شيئاً فشيئاً ، وها هو السارد العليم يوضح لنا تفاصيل تطور هذه العلاقة قائلاً :

" وتطورت العلاقة ..

ورن الهاتف هذه المرة في شقة سهير الصغيرة في حي العجـوزة وقـال لهـا صاحب الصوت العميق إنه مرهق ، وإنه يرتاح حين يسمع صوتها ، ثـم مـرة ثانية قال لها إنه يريد أن يستشيرها في موضوع يتعلق بعمله فهو يأنس لرأيها . وتوالت الأحاديث الهاتفية . ووجدت نفسها ذات يوم إلى جانبه في سيارته فـي المقطّم، ثم في يوم آخر . معه في مقهى الفيشاوي في الحسين ، ثم بعد أيام في بار فندق هلتون ذي الأضواء الخافتة .

وأخيراً .. بين ذراعيه في شقتها الصغيرة في العجوزة " [2] .

ويدخل السارد إلى أعماق الشخصية المحورية (يوسف) ، معبراً عما يشعر بـه تجاه سهير وزوجته مديحة .

" نعم سهير دائماً غالية في قلب يوسف ، هذا لا يمنع من أنه يحن لمديحة بـل إنه الآن مقتنع بأن مديحة هي قدره ... وهي قدر رضي به وأحبّه " [3] .

---

[1] - ومر صيف ، ص١٠٠ ، ١٩١ .

[2] - المصدر السابق، ص ٦٤ .

[3] - المصدر السابق ، ص٢٨٤ .

كذلك يصور ما يحس به (يوسف) من ضيق وألم وقلق قبل إجراء العملية في المستشفى ، وخوفه من فقد الزوجة والأهل والأصدقاء وسهير :

" إنه طبعاً الشعور بالوحدة هذا الذي يضايقه ، فهو لا يخاف المرض ، ولا يبالي بالوجع . وهو طوال حياته كان مؤمناً بأن الإرادة تلعب الدور الرئيسي في موضوع الصحة .

لكنه في هذين اليومين شعر بوحدة . نعم بوحدة ....

أبداً لن يقول بضعف

فهو يأبى أن يعترف ولو لنفسه بأنه يضعف ... وبأنّه خائف

لا . ليس خائفاً

....

ومتى كان يخشى الموت ؟ ولكن ...

ولكن ... هناك الأطفال ...

الآن يدرك كم هو يحب أطفاله الآن يدرك أنه يصعب عليه أن يتركهم وحيدين مع أمهم ... مديحة

يصعب عليه أن يترك مديحة ... وأمه ... والأصدقاء ... و ... صديقة " . [1]

وكذلك نجد الصيغة السردية الموضوعية ، بضمير الغائب (هو / هي) تسيطر على البنية السردية في رواية " السيدة دالوي " (١٩٢٥) لفرجينيا وولف ، فقد أخذ السارد العليم بكل شيء يسرد لنا يوماً من حياة السيدة دالوي بطلة الرواية :

" قالت السيدة دالوي بأنّها هي نفسها ستشتري الزهور . وذلك لأن عمل لوسي قد انقطع بالنسبة لها . وعمّا قريب كان سيأتي الصنّاع العاملون لدى رامبل ماير لخلع الأبواب من مفصّلاتها . وإذ ذاك خطر على بال كلاريسا دالوي ، يا له من صباح صبوح – كصباح يطلع على أطفال وهم على شاطئ رملي " [2] .

والسارد ينطلق من لحظة زمكانية محددة ؛ لندن المدينة الكبيرة الحديثة بعد الحرب العالمية الأولى ، والتي تتفاعل مع حقول زمكانية أخرى :

---

[1] - ومر صيف ، ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ .

[2] - وولف ، فرجينيا : السيدة دالوي ، ص ٣ .

١- ماضي السيدة دالوي وشبابها في مدينة بورتن الصغيرة .

٢- الهند المستعمرة عبر تجربة " بيتروالش " .

ولم يقف السارد عند الرصد الخارجي لشخصية (السيدة دالوي) ، بل تخطى ذلك إلى علمه بكل شيء عن حياتها الماضي والحاضر ؛ الظاهر والباطن ؛ فهو مـثلاً يعلم قصة حبّها بيتروالش ، ورفضها الزواج منه ، الذي قاده للمغامرة والسفر إلى الهند :

" هكذا كانت تجد نفسها لا تزال تناقش الأمر في حديقة سانت جيمز ، ولا تـزال تستنتج أنها كانت على صواب – وكان عليها اتخاذ القرار – بألاّ تتزوّجه ، ففي الزّواج حريّة طفيفة ؛ استقلاليّة طفيفة يجب أن تتوفر بين شخصين يعيشان في البيت نفسه بلا انقطاع – شيء سمح لها به ريتشارد ، وهي بدورها سمحت له به ... ولكن مع بيتر كان يجب تقاسم كل شيء ، والتدخل بكل شيء . لقد كـان الأمر لا يطاق ، وحين وصلت الأمور إلى ذلك المشهد في الحديقة الصغيرة حـدّ النافورة ، كان عليها الانفصال عنه وإلا لتحطما " . [(١)]

ويخبرنا السارد العليم بكل شيء كذلك عن ثقافة (السيدة دالوي) :

" أما كيف شقّت طريقها في الحياة على النتف القليلة من المعرفة التي زوّدهـا بها مزاولين دانيالز ، أمر ما كان بمقدورها أن تتخيله . إنها لم تكن تعرف شيئاً، لا لغة ، لا تاريخاً ، ونادراً ما كانت تقرأ كتاباً في هذه الآونة ، ما عـدا بعـض كتب المذكرات في السرير " . [(٢)]

ويدخل السارد إلى أعماق الشخصـية المحوريـة معبّـراً عـن مشـاعرها وأحاسيسها ، ومن ذلك المقطع السردي الذي صوّر به السارد العليم مشاعر الألـم والغيرة التي كانت كسهم يمزّق أحشاء السيدة دالوي عندما سمعت نبأ زواج حبيبها السابق بيتروالش :

---

[١] - السيدة دالوي ، ص ٩ .

[٢] - المصدر السابق ، ص ١٠ .

" كانت مقتنعة بذلك ، على الرغم من أنها حملت في سريرة نفسها طيلة سنوات، كسهم يمزق أحشاءها ، ذلك الحزن ، ذلك الكرب ؛ ومن ثم رعب اللحظة حين أخبرها أحدهم في حفلة موسيقية بأنّه تزوّج امرأة صادفها على السفينة المبحرة إلى الهند . لن تنسى كل ذلك بتاتاً ، باردة ، متحجّرة القلب ، متزمّتة ، نعتها بكل هذه النعوت " [1] .

كذلك أيضاً يخترق السارد أعماق (السيدة دالوي) مرة أخرى ؛ ويظهر كل ما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وهي تتجول في شوارع لندن :

" شعرت بأنّها فتيّة جداً ، كما شعرت في الوقت نفسه بأنّها مسنّة بلا شك ، لقد كانت تخترق كل الأشياء اختراق السكين ، ولكنها كانت في الوقت نفسه خارج كل الأشياء تتطلع وحسب . كان يخالجها إحساس دائم وهي تراقب السّيارات بأنّها خارج الأشياء ، بعيدة عنها ، بعيدة جدّاً عنها حتى حدود البحر ، ووحيدة بمفردها ، كما كان يلازمها الشعور بأنّ حياتها ولو ليوم واحد إضافي ، شيء خطير وخطير جدّاً " [2] .

٢- طريقة المذكرات الاعترافية الخاصة أو اليوميات :

ومن اللافت للنظر في رواية " ومر صيف " ؛ وعلى الرغم من انتمائها إلى السرد الموضوعي ؛ فإنها تعتمد على تقنية سيرية / بيوجرافية وهي طريقة اليوميات التي تميز السرد الذاتي ، كما هو الحال في روايات كوليت خوري الأخرى ، وهو ما نلحظه في ثنايا البنية السردية من صيغ مثل :

(لكنه في هذين اليومين ، عادت في ذاك المساء ، هذا الصباح ، وصلت اليوم ، ولكنني منذ الصباح كنت أشعر بارتياح ، وجدت نفسها ذات يوم ، منذ الصباح الباكر ، تلك الليلة ، صباح اليوم التالي ، كان اليوم الثالث بعد العملية) . [3]

---

[1] - السيدة دالوي ، ص٩ .

[2] - المصدر السابق ، ص ١٠ .

[3] - ومر صيف ، ص ٣٤ – ٣٥ – ٤٢ – ٤٧ – ٥٣ – ٦٤ – ٧٨ – ٧٨ – ٧٩ على الترتيب .

وعلى هذا يرى البحث أنه من الأجدر أن تأتي هذه الرواية من خلال السـرد الذاتي Self - narrative ، بدلاً من السرد الموضوعي objective narrative ؛ أي أن إسنادها الحقيقي هو إلى ضمير المتكلم الحاضر First – person بدلاً من ضمير الغائب (هو / هي / هم) Third – person ، والحسم في ذلك علـى مـا يـرى رولان بارت Roland Barthes بقوله : " **يكفي أن نعيد كتابة مقطع الـ (هـو) بصيغة الأنا وما دامت هذه العملية لا تؤدي إلى هدم في الخطاب ، غيـر تغييـر الضمائر القاعدية فمن المؤكد أننا سنبقى في نظام الشخص** " [1]

ومن ثم كان من الأجدر أن يسرد لنا (يوسف) الشخصية المحورية مشاعره تجاه سهير بعد مغادرتها المستشفى عقب إجـراء (يوسـف) العمليـة الجراحيـة ، واستيقاظه وهو ما يتضح في السرد الآتي :

مقطع سردي بضمير الـ (هو)	**مقطع سردي محول إلى ضمير الـ (أنا)**
" كان يريد سهير أن تبقى إلى جانبـه وكان لا يريدها أن تبقى تعوّد أن يكره كل الوجوه عندما يكون مريضاً .. كالطيور الكاسرة تعود أن يطوي جناحيه على جراحه ليحملهـا بعيداً إلى القمم الموحشة حيث لا نفس ولا آثار قدمين . طبعاً ستفهم سهير مشاعره . ومع هذا كان يحس بأسى كلما ابتعدت . وكان أساه يختلط بأوجاع جسده فتتصـاعد في نفسه رغبة طفولية في الهروب .. الهروب من كل شيء " [2] .	كنتُ أريد سهير أن تبقى إلى جانبي وكنتُ لا أريدها أن تبقى . تعوّدتُ أن أكره كل الوجوه عندما أكـون مريضاً .. كالطّيور الكاسـرة تعـودتُ أن أطوي جناحي على جراحي لأحملها بعيـداً إلى القمم الموحشة حيث لا نفس ولا آثـار قدمين . طبعاً ستفهم سهير مشاعري ، ومـع هـذا كنتُ أحس بأسى كلما ابتعدت . وكان أساي يختلط بأوجاع جسدي فتتصاعد في نفسـي رغبة طفولية في الهروب .. الهروب مـن كل شيء.

---

[1] - بارت ، رولان : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص٢٧ .

[2] - ومر صيف ، ص ٨٧ ، ٨٨ .

على أن هذا التحول من صيغة (هو) ، إلى صيغة الحاضر (أنا) قد أضفى على الأحداث وعلى الشخصية المحورية نوعاً من الألفة ، وهو ما يجعل التجربة أكثر مصداقية في إقناع القارئ والمسرود له narratee بواقعية أحداثها ومواقفها ؛ ومن ثم يغدو هذا المتلقي أكثر تعاطفاً مع الشخصية المحورية (يوسف) .

كذلك تعتمد رواية " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساغان على تقنية سيرية/ بيوجرافية ، وهي طريقة اليوميات التي تميز السرد الذاتي وهو ما نجـده داخـل البنية السردية من صيغ مثل :

" في ظهر اليوم التالي ، ليلة أمس ، عندما استيقظت يوم الأحـد ، فـي السـاعة السادسة من مساء اليوم التالي ، وبعد يومين " . [1]

وبذلك كان من الأجدر أن تأتي هذه الرواية من خلال السرد الذاتي بدلاً من السرد الموضوعي ، وإسنادها إلى ضمير المتكلم الحاضر بدلاً مـن ضـمير الغائـب ، والدليل على ذلك المقطع السردي الآتي :

مقطع سردي بضمير الـ (هو)	مقطع سردي محول إلى ضمير الـ (أنا)
((كانت تنتظر " روجيه " في تمام التاسعة مساء ، وساعتها تشير الآن إلى السابعة . إن لديها من الوقت ما يتّسع لأن تسـتلقي على سريرها وتغمض عينيها ، وتعمد إلى السكون والراحة . وفيمَ عساها تفكّر ؟ إنّ نهارها بأكمله لـم يقدّم لها أمراً يثير الشغف ، ولم يضطرها إلـى عنـاء يسـتوجب لهـا الآن أن تستريح)) [2]	((كنتُ أنتظر " روجيه " في تمام التاسـعة مساءً ، وساعتي تشير الآن إلى السابعة . إن لدي من الوقت ما يتّسـع لأن أسـتلقي على سريري ، وأغمض عيني ، وأعمـد إلى السكون والراحة . وفيمَ عساي أفكّر ؟ إنّ نهاري بأكمله لـم يقدّم لي أمراً يثير الشغف ، ولم يضطرني إلـى عنـاء يسـتوجب لـي الآن أن أستريح))

[1] - ساجان ، فرانسواز : " هل تحبين براهمز " ، ص٧٤، ٨٣ ، ٩٥ ، ١٣٩ ، ١٤٣ على الترتيب .

[2] - المصدر السابق ، ص٤٧ .

٣- السارد العليم ، وحركة الخيال التصويري ، ومناجاة النفس :

آ- تقنية الخيال التصويري الشارح (metafictional) :

استعان السارد العليم في رواية " ومر صيف " والقسم الأخير من رواية " ليلة واحدة " ؛ بتقنية الخيال التصويري للتعبير عما يجول في فكر الشخصية المحورية " يوسف " ؛ ومن ثم فهو ينتقل من وعي الشخصية إلى لا وعيها ، وهو ما يسمح بارتياد مجاهل عالمها الداخلي واستبطانه وإخراج ما فيه من مشاعر وانفعالات وأفكار ، " فحين تبوح الشخصية للقارئ بمكنونات نفسها وتكشف الغطاء عن طبيعتها ، أمطمئنة هي أم قلقة ؟ أمستقرة أم طموحة ؟ أمتفائلة أم متشائمة ، تكون قد اجتذبت القارئ وشدته ، وبنت جسراً من الثقة بينها وبينه ، مما يجعلها محببة إليه وخالدة في ذاكرته " .[1]

وقد تجلت هذه التقنية في ثنايا البنية السردية للرواية ، من خلال صيغ مثل :

" تذكرَ سهير ، أعاده سؤالها من شروده، دارت أفكاره ، شرد من جديد، كان يفكر... "

وهي الصيغ ذاتها التي يستعين بها السارد الذاتي في روايات كوليت الأخرى .

ومن أمثلة ذلك :

" وشرد من جديد

سهير شيء آخر .

سهير هي المرأة التي استغنت عن حماية الرجل وازدادت أنوثة ...

هو وحده يعرف هذا . يعرف كم هي ناعمة تلك المرأة القوية ذات العينين اللامعتين ، ويعرف أيضاً أنها تأبى أن تعترف بضعفها .

تأبى أن تعترف له بل لنفسها بأنها في حاجة إليه ، بل إلى أي رجل في العالم .. لكنه يعلم .. يعلم أنها وحيدة .. يعلم أنها بائسة .. ويعلم أنها أبداً لن تعترف له ببؤسها خاصة وأنه هو سبب هذا البؤس " [2] .

---

[1] - كورمو ، نيللي (كانون الثاني / ١٩٥٤) : فيزيولوجية القصة ، مجلة الآداب ، ص٧٨ .

[2] - ومر صيف ، ص ١٩٣ .

استطاع السارد من خلال تقنية الخيـال التصـويري الشـارح metafictional أن يكشف لنا ما يدور في فكر " يوسف " من شعور بالحزن على سـهير لأنـه لـم يستطع أن يشعرها بالأمان أو يملأ فراغ وحدتها وهي في لندن تشـعر بالغربـة والضياع ، وهو ما يشي بقدرة هذا السارد العالية على " **اسـتبطان الشخصـيات والغوص في دخائلها وأسرارها الدفينة ، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التي تصل بعضها بالبعض الآخر ..** " [1] ويظهر ذلك أيضاً في روايـة " ليلة واحدة " من خلال السرد الآتي :

" حملتها هذه الفكرة إلى كمال .. وعادت بها المخيّلة ثلاثين عاماً إلـى الـوراء ، لترى طفلاً صغيراً يلعب .. ويركض في بلاد غريبة ، وفي عينيه الخضـراوين تلمع دموع الحنين .. حُرِمَ كمال من رؤية بلاده .. حرم كمال من اللعب ، علـى أراضي بلاده .. " [2]

وهو ما يجعل البنية السردية لرواية " ومر صيف " و " ليلة واحدة " تميـل إلـى السرد التحليلي analytic narrative الذي يهتم ببواطن الشخصية المحورية أكثـر من الاهتمام بظواهرها .

ويتجلى هذا بوضوح في رواية " السيدة دالوي " لفرجينيا وولف التي كانـت مـن " **التجارب الأولى لتقديم العالم الداخلي** " [3] للشخصيات – حسب ما يرى روبرت همفري– وهذا ما يظهر في السرد الآتي الذي يكشف العالم الباطني للسيدة دالوي، وما يدور في خلدها من أفكار ومشاعر بعد زيارة بيترولش لها :

" **ولكن ماذا ، تراه ، سيدور في خلده – تساءلت – حين يعود ؟**

أأنّها تقدّمت بالسن ؟ وهل سيقول ذلك ، أم ستراه وهو يظن ذلك الظـن حـين يعود؟ لقد كان صحيحاً أنها كبرت . وعلاوة على ذلك فقد استحالت ، مذ مرضت، إلى بيضاء تقريباً .

---

[1] - الكردي ، عبد الرحيم : الراوي والنص القصصي ، ط٢ ، ص١٠٨ .

[2] - خوري ، كوليت : ليلة واحدة ، ص٢١٣ .

[3] - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص١٨٣ .

اعترتها قشعريرة مفاجئة ، وهي تضع دبوس زينتها علـى الطاولـة ، وكـأنّ الفرصة قد سنحت إبّان توارد الخواطر على ذهنها – للمخالب الثلجيّة أن تنشب فيها . لا ، لما تكن عجوزاً بعد ، لقد دخلت لتوّها في سنتها الثانية والخمسـين وحسب " (١)

ولم تقتصر تقنية الخيال التصويري في رواية " ومر صيف " على إفشاء مـا يجول في فكر " يوسف " ، بل نجده يمنح السارد القدرة على استرجاع وتذكر مـا مر بالشخصية المحورية من مواقف وأحداث وشخصيات مصـاحبة ، وهـو مـا يتجلى في المقطع الآتي :

ولي كبد مقروحة من يبيعنـي بها كبداً ليست بذات قـروح
أباها علي الناس لا يشترونها ومن يشتري ذا علة بصحيح ؟

" هذه الأبيات عادت إلى ذاكرة يوسف فجأة . يذكر أنه قرأهـا منـذ أكثـر مـن عشرين سنة ، وحفظها ، ظنّاً منه أنّه قد يلقيها في يوم من الأيام على مسـمع فتاة يقع في غرامها ...
كان يومئذ في العشرين ...
وأحبّ بعد ذلك .
أحبّ عدّة مرّات . لكنّه ما استطاع يوماً أن ينطق أمام الحبيبة ببيت شعر .
الشعر جميل ولكن لغيره .
هو لم يكن يوماً في حاجة إلى الشعر ليعبّر عن عواطفه .
مجرد اهتمامه بفتاة غزل .
لقد أبت رجولته على الدوام أن تستعين بالكلمات المنمقة
ولي كبد مقروحة ...
من قال منذ أكثر من عشرين سنة أنه سيصاب بالكبد

---

[١] - السيدة دالوي ، ص٤٣ .

وأن هذه الأبيات ستعود إلى ذاكرته لا وهو إلى جانب امرأة جميلة ، بل في لحظات الوحدة ...

وقطّب

إنّه طبعاً الشعور بالوحدة هذا الذي يضايقه " [1] .

فتقنية الخيال التصويري قد مكنت السارد العليم من سبر أغوار الشخصية المحورية " يوسف " ؛ وتصورها الاسترجاعي لبيت الشعر الذي كان يحفظه منذ أكثر من عشرين سنة عن الكبد ، هذا البيت الذي جعله يستعيد ما مر به من شخصيات لفتيات أحبهنّ في فترة شبابه ويلقي الضوء على موقفه من الغزل وكيفية فهمه الحب .

والأمر ذاته يظهر في رواية " السيدة دالوي " ، فتقنية الخيال الذهني التصويري ، تساعد الشخصية المحورية على تذكر و استرجاع ما مضى في حياتها من أحداث، وهذا ما يتضح – على سبيل المثال – في المقطع الآتي :

" وتطير إلى بورتن في الهواء الطليق . لكم كان الهواء عليلاً ، لكم كان ساكناً ، وطبعاً أهدأ مما هو عليه اليوم ، في صبيحة ذلك اليوم الباكر ، إذ كان كطيّة موجة ، كقبلة موجة ، قارساً ولاذعاً ، ولكنّه على الرغم من ذلك كان (لفتاة في الثامنة عشرة من العمر كما كانت وقتئذٍ) مهيباً ، تشعر مثلما شعرت من قبل ، وهي واقفة هناك عند النافذة المفتوحة ، أن شيئاً مروّعاً وشيك الوقوع ، متلفتة تارة إلى الزهور وتارة إلى الأشجار وإلى البخار المتصاعد متلويّاً من بيتها ، وإلى الزيفان في صعودها وهبوطها ، واقفة متلفتة إلى أن قال بيتر والش " أمستغرقة في التفكير حتى بين الخضراوات ؟ " – أكانت تلك عبارته ؟ " [2]

فمن خلال تقنية الخيال الذهني التصويري تسترجع السيدة دالوي ماضيها ، وتقارن بين الحاضر والماضي ، بين صباح لندن الآن ، وصباح بورتن عندما كانت في الثامنة عشرة من عمرها .

---

[1] - ومر صيف ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

[2] - السيدة دالوي ، ص ٤ .

ب- تقنية مناجاة النفس :

وهي تقنية من تقنيات تيار الوعي stream of consciousness في الروايـة الحديثة وتعرّف حسب ما يرى روبرت همفري Ropert Humphery بأنّها :

" **تكنيك تقديم المحتوى الذهني ، والعمليات الذهنيـة للشخصـية مباشـرة مـن الشخصية إلى القارئ** " [1] وهو ما يمكن السارد من حكايـة الأفكـار الصـامتة للشخصية الذي يستطيع أن يحيط علماً بالعمليـات الذهنيـة والنفسـية الداخليـة (الأفكار – التأملات – المشاعر – الانطباعات – الأحاسيس – العواطف) التـي لا سبيل لشاهد العيان أن يتعرف عليها أمام المسرود له والقارئ ، من دون قطـع خيط السرد ؛ من خلال حديث الشخصية المحورية مع ذاتهـا ، بصـوت غيـر مسموع ، أو بصوت مسموع بالقرب منها، وقد استعان بها السارد العليم في رواية " ومرّ صيف " في أماكن متفرقة داخل بنية السرد ، منها هذا المقطـع السـردي الذي يظهر فيه أفكار " يوسف " الشخصية المحورية ، والعمليات الذهنيـة التـي يحاول من خلالها تحليل علاقته بسهير وحبّه لها دون أن يسـتطيع شـرح ذلـك للممرضة جين التي لا تفهم طبيعة هذا الحب فتقف عاجزة عن تفسيره :

" **ودارت أفكاره**

ولكن ...

هل هو في الواقع يحب سهير كما تفهم جين الحب ؟

طبعاً لا

سألها :

- ما الذي يحيرك ؟

لم تستطع أن تجيب ولم يستطع يوسف أن يشرح لها .

إذ كيف يفهمها أن فكرة وجود سهير في لندن تريحه بينما بقاؤها إلى جانبه في هذه الفترة التي يحس بنفسه عاجزاً عن التفكير ، ليس ذات أهمية ؟

---

[1] - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص ٥٨ .

كيف يفهمها أنه يحب تلك الصحفية الذكية التي تتناقش معه في مواضيع هامـة وتقف إلى جانبه عقلاً مفكراً وتستعين بآرائه في عملها ...

إنه لا يستطيع أن يتخيلها مجرد امرأة تدلق العواطف لخدمته . إنّـه لا يتخيلهـا امرأة عادية عاشقة تثير الأقاويل بتصرفاتها ... " [١].

كما استعان السارد العليم في القسم الثالث من رواية " ليلة واحدة " بتقنية مناجـاة النفس للتعبير عن الصراع الذي دار في نفس " رشا " بعد خيانتها زوجها :

" ثم .. هل سرّها مروّع ... خطير إلى هذا الحد الذي تتخيله ؟ هل سرّها ثقيـل للغاية .. حتى أنه يمنعها من العودة إلى زوجها وإلى بلدها ؟ لماذا تحمل الأمور أكثر مما يجب ؟ وهل هي أول مرة امرأة تخون زوجها ؟ " [٢]

وعلى هذا فإن تقنيتي الخيال التصويري ، ومناجاة النفس تؤكدان ؛ أنه كـان من الأجدر أن يكون الإسناد الحقيقي لروايتي – " ومر صيف " و " ليلة واحدة " – هو ضمير الـ " أنا " وليس ضمير الـ " هو " ؛ وهو ما يعطي الفرصة للشخصية المحورية في أن تعبّر عن ذاتها بنفسها دون وسيط بينها وبين القارئ وهـو مـا يجعل الرواية أكثر تماسكاً من الناحية الفنية .

ونجد الأمر ذاته في رواية " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساغان ؛ فقد تمكّـن السارد من خلال هذه التقنية ؛ إبراز مشاعر الشخصية المحورية ؛ والشخصـيات الأخرى ، وما يدور في ذهنها من أفكار ؛ وأظهر براعة فائقة في ذلك ، مما جعل النقاد يرون أن رواية " هل تحبين براهمز " بلغت قمّة الرّوعة في " **دقّة التحليـل النفسي وعمقه** " [٣] .

ونذكر – على سبيل المثال – قول السارد العليم ؛ محاولاً تصوير ما يـدور في ذهن (بول) ؛ الشخصية المحورية ؛ من أفكار بعد لقائها بـ (سيمون) :

" ماذا قال لها ؟

---

[١] - ومر صيف ، ص١٥٤ ، ١٥٥ .

[٢] - ليلة واحدة ، ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

[٣] - لوقا ، أنور : مقدمة رواية " هل تحبين براهمز " ، ص٤٦ .

" إني أتهمك بأنّكِ تركتِ الحب يولي عنكِ ، وبأنّـك عشـتِ تتعلـين بالتوافـه وتذعنين للأوضاع ، إنّي أحكم عليكِ بالوحدة " . فهل كان يعنيها ؟ هل استشـف شيئاً من حياتها ؟ وهل تعمّد ذاك ؟ كانت تحس بالغضب يجتاحها وهي تستعرض هذه الفكرة "[1] .

٤- السارد يصاحب الشخصيات :

أدى علم السارد بكل شيء Omniscientnarrator ، إلى التعرّف علـى بقيـة الشخصيات الروائية المصاحبة للشخصية المحوريـة " يوسـف الأسـواني " ، إذ استطاع السارد العليم بحكم منظوره Perspective الواسع والشامل أن ينقل إلينـا صورة شاملة عن الأصوات الثانوية المصاحبة لـ " يوسف " ، فهو يدخل – على سبيل المثال – إلى منزل " يوسف الأسواني " في القاهرة ليعرّفنا على " مديحـة " زوجة يوسف وينقل إلينا صورة كاملة عن حياتها ، وهذا ما يبـرز فـي السـرد الآتي:

" الزوجة الوفية .

هذه المرأة الجميلة ذات العينين الناعستين والشعر النحاسي المتماوج والقامـة الهيفاء...

المرأة التي أحبت يوسف وهي في الثامنة عشرة وتزوجته وظلت تعيش وحـدها قصة حب لم يتطور .

بينما تطور حب يوسف لها وتحول ...

مديحة ست بيت " ممتازة " كما نقول عندنا ، تطبخ وتنفخ ، وترتـب وتنجـب ، وداخل حدود البيت ... تأمر وتنهي .

والأهم هي تحب زوجها حباً مطلقاً تحبه حتى فقدان كيانهـا . تحبـه ... حتـى الخوف .

---

[1] - هل تجبين براهمز ، ص٩٢ .

لم تحاول يوماً أن تتدخل في حياته العملية . لم تحاول أن تفهم مشاغله ، كانـت تعتبر هذه الأمور خارج نطاق واجباتها . وكان كل همها أن تؤمن له داخل البيت حياة مريحة تنسيه العمل ومشقة التفكير " [1] .

كذلك يعطينا لمحة عن حياة الممرضة " جين " التي تعمل في المشفى الوطني للأورام في لندن ، والتي تشرف على صحة " يوسف " الشخصية المحورية ملقيـاً الضوء على ماضيها وطبيعتها النفسية ومظهرها الخارجي ، كما نجد في المقطـع السردي الآتي :

" جين ...

فتاة لندنية في الخامسة والعشرين من عمرهـا ، ناعمـة الملامـح ، مشـرقة الابتسامة ، تذكر عيناها الخضراوان الجميلتان بأصياف تلك البلاد المرمية علـى الساحل ... ويدلّ جسدها البض القابل للترهل على أنها من هذا النوع من الناس الذي يجهل مشكلة توتر الأعصاب ... درست التمريض بعد أن أنهت دراسـتها الثانوية والتحقت بمكتب التشغيل كممرضة خاصة .

وجين تحب مهنتها بشكل غريب ، فهي بطبيعتها ودود متفانية تحـب النـاس ، وتتمنى لو تكون قادرة على مساعدتهم في شيء .

طبيعتها الودود تلك سببت لها مشاكل عاطفية كثيرة بل أزمات عاطفية " [2] .

كذلك الأمر في روايتي " السيدة دالوي " ، و " هل تحبين براهمز " ، فقد استطاع السارد العليم أن يرسم لنا لوحة متكاملة تتجسد فيها جميع الشخصيات المشـاركة في العمل الروائي ، ففي رواية " السيدة دالوي " ؛ يقدّم السارد شخصية "إليزابيث" ابنة " السيدة دالوي " إلى القارئ ، ويعطي صورة واضحة عن صفاتها وطباعها :

" ولكن إليزابيث ، على النقيض من ذلك ، سمراء بعينين صـينيتين فـي وجـه شاحب ، لغز شرقي ، لطيفة ، ميّالة لمراعاة مشاعر الآخـرين . وقتمـا كانـت طفلة، كانت تتحلّى بروح الدعابة فعلاً ، أمّا وقد بلغت السابعة عشـرة ، فلمـاذا

---

١ - ومر صيف ، ص٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ .

٢ - المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

تراها ، لم تتمكن كلاريسا أن تفهم البتة ، أصبحت جادة جـداً ، مثـل ياقوتـة مغمورة في قلب خضرة برّاقة ، ياقوتيّة ببراعم مصفرّة ، ياقوتية مـا لوّحتهـا الشمس " [1]

كما يقوم السارد في رواية " هل تحبين براهمز " – علـى سـبيل المثـال – بإعطاء المتلقي معلومات حول شخصية " روجيه " عشـيق " بـول " الشخصـية المحورية :

" لقد كان منذ عرفته يتكلّف الشباب جادّاً ، ولا يعترف بتكلّفه . كـان يريـد أن يقنعها بشبابه " [2] .

وكما يتجلى في المقطعين السرديين السابقين ، فالسارد عليم بكل شيء عن حيـاة الشخصيات المصاحبة للشخصية المحورية ، فهو عليم ببواطن الأمور يعرف مـا خفي وما ظهر في السلوك .

يعدّ الصوت المسيطر والمؤطّر للأصوات الأخرى ، التي لم تستطع الظهـور إلا من خلاله بحكم أنّه الذات الساردة .

وإلى جانب الفعل السردي ؛ استعان السارد العليم بتقنية المشاهد الحوارية ؛ وهي وسيلة يظهر من خلالها " حديث كل شخصية مختلفاً عن حديث الشخصية الأخرى ومتبايناً عن حديث السارد " مما يفسح المجال **" لمستويات التفكيـر المختلفـة ، وجوانب التمايز بين الأصوات الروائية بالظهور ، وهو ما يذيب سطوة المنظور الأحادي " [3]** ، والحوار أكثر إثارة لاهتمام القارئ وجلباً لاستمتاعه ، تبرز فيـه الفروق الفردية الدقيقة في مجالي التفكير والتعبير وهذا ما يجعل العمل الروائـي **" تعبيراً عن وعي غاليليئي يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة " [٤]** ، وإطاراً تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة فالحوار **" يعمـل علـى**

---

[1] - السيدة دالوي ، ص ١٤١ .

[2] - هل تحبين براهمز ، ص ٥٣ .

[3] - التلاوي ، محمد نجيب : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، ص ٥٧ .

[4] - باختين ، ميخائيل (١٩٨٨) : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، ط١ ، منشورات وزارة الثقافة– دمشق ، ص ١٥٦ .

الحضور الذهني والنفسي للشخصيات ، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها ، ومن ثم ؛ فنحن حيال سرد حواري Dialogic Narrative يتميز .. بتفاعل أصوات متعددة ، لها إدراكات أو رؤى مختلفة، لم يستطع أحد منها أن يتوحد مع الآخر ، أو يمتلك سلطة authority أرقى من الآخرين. وهو ما يعرف بالسرد البولفوني أو المتعدد الأصوات APolyphonic Narrative " [1] **وقد " ابتعدت الرواية الحديثة عن موقف الصوت المنفرد ووضح الاتجاه إلى البوليفونية "** [2] ، وتأتي المشاهد الحوارية ، داخل بنية السرد لرواية " ومر صيف " من خلال أسلوبين سرديين :

آ- الخطاب المباشر The direct discourse :

" **وهو الخطاب الذي يخلق لدينا وهم المحاكاة أكثر من غيره** " [3] يقتصر فيه دور السارد العليم على مجرد التقديم لشخصياته بالأفعال الإخبارية " قال ، سأل ، أجاب، استطرد ، علق ، تدخّل ، تمتم ... " ، ووصفه لحركات هذه الأصوات وإيماءاتها مثل " سألها في فضول ، أجابته في سخط ، فاجأها سؤاله ، فكرت قليلاً، انساق يوسف إلى الحديث فعاد يسألها ، عجب يوسف من كلامها ... " .

ويمكن أن نجد الخطاب المباشر – على سبيل المثال – في الحوار الذي دار بين "يوسف" والممرضة " جين " حول الحب العاطفة الذي يظهر رأي جين ووجهة نظرها حيال هذا الموضوع التي تجسّد موقف الحضارة الغربية من هذه القضايا :

" كانت تحدّثه وكأنّه الصديق القديم الذي اطلع على كل حكاياتها والذي تعوّدت أن تشكو إليه همّها .

استطردت :

- تمنيت لو لم أكن قبلت دعوته أمس .

سألها في فضول :

---

[1] - Prince , Gerald : Adictionary of Narratology P19 – 20 .

[2] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ١٩٠ .

[3] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ١٨٨ .

- ولماذا ؟

أجابته في سخط :

- هؤلاء الشبان يريدون فقط أن يضاجعوا المرأة . فقط دون عاطفـة ... دون تفهم ... دون ذوق . الجنس فقط . أمر يدعو للسأم .

كان يوسف وهو يصغي إلى ثرثرتها يفكر في أن المرأة هي دائماً المرأة .

في أي مكان ... هي ذاك المخلوق الذي يحب العواطف ويفهم الجنس من خلال العواطف ، ويظل رغم التطور والتقدم والمسـاواة رغـم الـدنيا يبحـث عـن العواطف...

- وماذا تطلبين من الرجل الذي يخرج معك ؟

فاجأها سؤاله :

- أوه .. أريد .. أريد ..

فكرت قليلاً :

- أريد أن يهتم بي ... أريده أن يظهر لي عواطفه ... أوف ... أريده خلاصـة أن يحبني .

وانساق يوسف إلى الحديث فعاد يسألها :

- لكنك خرجت طبعاً مع الكثيرين ... هل كانوا جميعهم واقعين في غرامك ؟

حركت رأسها إلى الميلين وأجابت في براءة :

- لا

وسكتت

لكنها ما لبثت أن راحت تشرح ببساطة تامة .

- الأمر هنا مختلف . حين ألتقي برجل في سهرة ما ... أو حين يجمعنا ظـرف ما ويحدث بيننا نوع من الانسجام ... فلا بأس ... لا مانع عندي من أن أنهـي الليلة معه دون أن يكون واقعاً في غرامي ... لكنني لا أقبـل أن يصـبح هـذا الشخص " صديقي " أو " البوي فرند " الذي أرافقه دائماً ... إذ يجب أن يحـب " البوي فرند " فتاته ...

عجب يوسف من كلامها . وازداد عجبه حين استطردت :

- العلاقة الجنسية العابرة ليست ذات أهمية ... يجب أن يكون لي علاقات من هذا النوع ... وإلا اعتبرني الذي سيحبني فاشلة في مواضيع الحب .

وغرق يوسف في الضحك . ضحك من أعماقه حتى اضطر أن يشد على خاصرته بيده خوفاً على الجرح من انتفاضة الجسد .

وتذكر سهير :

قالت له ذات مرة : " من قال إنني قادرة أنا شخصياً أن أفرق بين الجنس والعاطفة؟ العاطفة بل الحب هو الجنس والعكس هو غير صحيح ... الجنس ليس الحب ... الجنس ليس العاطفة ... الجنس المجرد من العاطفة أمر حيواني بحت لا أعرفه بل أرفضه " (1) .

ففي هذا المشهد الحواري ، استطاع الصوتان الروائيان ، يوسف وجين أن يتبادلا الآراء حول أكثر الموضوعات إثارة للجدل والخلاف بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية ، وهو موضوع الحب والجنس ، واستطعنا من خلال جين وسهير كممثلتين لكل من الحضارتين المذكورتين التعرّف على رأي الكاتبة بالحضارة الغربية التي أدانتها لماديتها وقتلها الدفء والحميمية في العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة من دون وساطة السارد ، الذي وقف عند مجرد التقديم للشخصية ووصفه حركاتها وإيماءاتها .

كذلك نجد مثالاً لهذا النوع من الخطاب في رواية " ليلة واحدة " من خلال الحديث الهاتفي الذي جرى بين " رشا " و " صديق زوجها " :

" ثمّ اقتربت اليد من السماعة ببطء .. ورفعتها .. وهمس الثغر بخوف : نعم ؟ حملت الأسلاك إلى سمعها صوتاً عريضاً يقول لها :

- الحمد على سلامتك ... اعتذر لعدم تمكني من استقبالكِ البارحة ... هل أعجبتك الغرفة ؟ هل استرحتِ من رحلتكِ " (2)

---

[1] - ومر صيف ، ص ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ .

[2] - ليلة واحدة ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

ومن الواضح كيف اقتصر دور السارد في هذا الحـوار علـى مجـرد التقـديم لشخصياته ووصفه حركاتها وإيماءاتها .

كذلك نجد هذا الأسلوب السردي في روايتي " هل تحبين براهمز " و " السيدة دالوي " ، وإن اسْتُخدِمَ على نطاق ضيق جداً في الرواية الأخيرة ؛ ونذكر من ذلك الحوار القصير الذي دار في رواية " السيدة دالوي " بين " ريزيا " و " الطبيـب " حول مرض زوجها " سبتيموس " :

" صاحت ريزيا :

- إنّه يقول بأنّك مريض جدّاً جدّاً

قال السيروليام :

- كنّا نرتّب لك ضرورة ذهابك إلى بيت من البيوت .

علّق سبتيموس ساخراً :

- وهل هو بيت من بيوتات هولمز ؟ " [1]

والحوار الذي جرى بين " بول " و " سيمون " في رواية " هل تحبين براهمز " :

" استأنف سيمون حديثه :

إنني محام تحت التمرين ، وذلك عمل مرهق ، يفرض على المرء أن ينـام فـي منتصف الليل وينهض في الفجر .

ولاحظت بول : " إنّها الساعة العاشرة " ، فقال وهو يجر صوته جرّاً :

- لقد شنقوا أكبر موكل لي هذا الصباح .

فارتجفت ، وهل مات ؟

وانطلقا يضحكان معاً ، وقام فتناول سيجارة مما فوق المدفأة

- كلا في الواقع ، إنني لا أعمل كثيراً ، ولا أعمل ما يكفي ، وأما أنـت ، وقـد خرجت في العاشرة صباحاً ، وتأهبتِ لتأثيث غرفة الاستقبال هذه الرهيبة ، فإنّكِ تملئينني إعجاباً " [2] .

---

[1] - السيدة دالوي ، ص ١١٢ بتصرف .

[2] - هل تحبين براهمز ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

ب- الخطاب المباشر الحر The free direct discourse :

وفي هذا الأسلوب يُمحى السارد تماماً وتعوضه الشخصية ، حيث يتم الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار ، ونجدنا أمام محاكاة خالصة ، فتهيمن أقوال الشخصيات ، ويتولد عند القارئ الانطباع بأننا إزاء أفعال مشاهدة حيث يتم " مسرحة الأحداث " فيبدو المشهد الروائي كالمشهد المسرحي .

تُقدم فيه " **... ملفوظات utterances " الشخصية وأفكارها – على نحو مفترض – كما تصوغها الشخصية ، دون أية علامات سردية وسيطة مثل علامات الاقتباس tags ، وعلامة الكلام المنقول quotation marks، والشرط الطباعية dashes ، إلخ "، " وهو ما يعني تلاشي السارد وانسحابه ، تاركاً الفرصة للشخصيات الروائية الأخرى كي تفصح عن مكنوناتها بذاتها " [1]** .

ويأتي هذا الأسلوب عند كوليت خوري في رواية " ومر صيف " ، ممتزجاً بالأسلوب المباشر ، كما نرى في الحوار الذي دار بين سهير وصديقتها ناهد في غرفة الفندق :

" حين نقرت ناهد نقرة خفيفة في اليوم التالي على باب غرفة سهير كانت الصحفية ما تزال في ثياب النوم جالسة وراء المنضدة تكتب ، ابتدرتها :

- الساعة قاربت الواحدة وأنتِ ما زلتِ في ثياب النوم ...

- غرقت في الكتابة منذ الصباح ولم أنته من هذا التحقيق .

- ستكملينه بعد الظهر ... أنا جائعة ...

ابتسمت سهير وقالت :

- أنا أيضاً جائعة .. دقيقة واحدة وآخذ حماماً وأرتدي ثيابي ... وهرعت إلى الحمام. وصلها صوت ناهد :

- أرى أنكِ عدتِ إلى العمل .

أجابتها في سخرية :

- ألم أخبرك أنني هنا بمهمة صحفية ؟

---

[1] - Prince , Gerald : Adictionary of Narratology – P 39 .

ابتسمت ناهد وسألتها

- كيف حال المريض ؟

- في خير

وضاعت بقية الحوار في هدير المياه " [1] .

أما في " ليلة واحدة " ، فيأتي هذا الأسلوب في القسم الثالث من الرواية ؛ من خلال الحوار الذي جرى بين " رشا " و " الطبيب " :

" ورفع الطبيب رأسه ... ولمعت عيناه من وراء زجاج نظاراته وسأل :

- من عالجك قبل الآن ؟

- طبيبي في دمشق ... لماذا ؟

- لقد عالجكِ على أحسن وجه يا سيدتي ، ولم تكن بكِ حاجة إلى الإتيان إليّ ... متى تم علاجكِ ؟

- منذ سنة تقريباً ... ولم أذهب إليه بعدها ... فقد قال لي أنني شفيت تماماً و .. ولم أؤمن بذلك " [2]

وكما يتجلى في الحوارين السابقين ؛ فإن السارد أتاح لكل من الشخصيات "سهير" و "ناهد" و "رشا" و "الطبيب" أن تتحاور مباشرة من خلال الأسلوب المباشر الحر تارة ودون حاجة إلى تقديم السارد والأسلوب المباشر الذي يتميز بتدخل السارد العليم لتقديم الشخصيات المتحاورة فقط دون الحاجة إلى وساطته للتعبير عن نفسها وأفكارها ومشاعرها ، وهذا ما يؤكده رولان بورنوف وريال أونيليه الذي يرى أن الحوار يتيح للشخصية الروائية محورية أو ثانوية " **أن تعبّر طوعاً أو كراهية عما لا تتيح الكشف عنه أو استشفافه أي تقنية روائية أخرى "** [3] .

---

[1] - ومر صيف ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

[2] - ليلة واحدة ، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

[3] - بورنوف ، رولان ، أونيليه ريال : عالم الرواية ، ص ١٦٨ .

وقد تم استخدام الأسلوب نفسه في رواية " هل تحبين براهمز " الـذي جـاء ممتزجاً في أغلب الأحيان بأسلوب الخطاب المباشر ؛ ومن ذلك الحوار الآتي الذي جرى بين " بول " و " سيمون " بُعَيْدَ لقائهما الأول :

" – هل اتفقتِ مع أمي ؟

- على خير وجه . وعمّا قليل سوف يمكنكَ أن تستريح من متاعبكَ على أرائـك وثيرة . ولن أؤخركَ كثيراً عن موعدكَ ؟

لقد جاوزت الساعة الحادية عشرة ، وانفسح من الوقت للشانقين ما يكفي لشنق جميع النّاس .

فقال عابساً :

- أمامي كل الوقت .

واستأنفت حديثها متلاطفة :

لستُ أسخر منكَ ، وإنّما أنا رائقة المزاج جدّاً لأنّ هموماً ماليّة كانت تحاصرني ، وسوف تنقشع الآن بفضل أمّك .

- طالبيها بأن تدفع مقدّماً ، فهي شديدة البخل .

- ما هكذا يتحدّث المرء عن والديه .

- إنّ عمري أكثر من اثنتي عشرة سنة !

- كم ؟

- خمس وعشرون . وأنتِ ؟

- تسع وثلاثون .

فبدر من شفتيه صفير حمل من الوقاحة ما أشرف بها لحظة على الغضـب ثـمّ انفجرت ضاحكة " . [1]

---

[1] - هل تحبين براهمز ، ص ٦١ – ٦٢ .

٥- السارد العليم وتقنية التعليق (السارد يعلق للتفسير ، والتفصيل ، والتوضيح):

" إن استعمال الخطاب التعليقي هو امتياز السارد العليم " [١] لذلك يقوم السارد عند كوليت خوري في رواية " ومر صيف " بوظيفة التعليق commentary function " الذي يؤدي وظيفته كجزء جوهري داخل البنية الدرامية للسرد " [٢] ، وهي تقنية سردية تمنح السارد إمكانية شرح وتفسير وتفصيل ما مر به من أحداث ، والتعليق يكشف للقارئ صورة السارد المتخفي وراء هيئة السارد العليم ، مثلما يعلق السارد بطريقة تأملية ، تحليلية ، فلسفية يشرح فيها وجهة نظره ورأيه في معانٍ إنسانية مثل مشاعر الحب والوداع ، فهو لا يقف عند مجرد تصوير الأحداث ووصفها بل يتعمق في تحليل المشاعر الناتجة عن تلك الأحداث ، كما يظهر في المقطع السردي الآتي :

" وحين راح يترجم لها كلمات الأغنية :

" وشمس بلادي .. في جبهتك " ... أغمضت عينيها راضية .. وخيّل إليها ... وخُيلَ إليها أنها تحبّه ... " .

الحب ؟ ما هو الحب ؟

هو تلك الرعشة التي تعتري النفس فيهتز بها الجسد كاملاً ...

الحب ؟

هو تلك اللحظات التي يحس بها المرء بأنه انسلخ عن العالم ليعيش وحده مع الحبيب في عالم بُنيَ من كلمات وصيغ من أحاسيس ورُصعَ بالأضواء .. " [٣] .

كما يتأمل في معاني الوداع والفراق والفقد وهذا ما نلاحظه في المقطع الذي يصور الليلة الأخيرة التي قضتها سهير وإيتالو في الفندق قبل سفر إيتالو في اليوم التالي :

---

[١] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ١٧١ .

[٢] - Prince , Gerald : Adictionary of Narratology – P.14 .

[٣] - ومر صيف ، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

" الوداع .. كأس كونياك

تبدو في اللحظة التي نمسكها فيها بين أيدينا .. مشعة حرارة .. ممتلئة دمعاً ... فائضة بالأحاسيس حاضنة العالم .

وعندما تمر ساعة الرحيل ... تصبح الكأس فارغة ... إلاّ من الحنين ... ومـن قطرات دمع تجمدت على الحوافي ...

وداع سهير لإيتالو

وداع لقاءات السفر العابرة كأس كونياك " . [1]

كذلك يعلق السارد العليم على الأحداث لتفصيلها وشرحها وتوضيحها للقارئ والمسرود له ، ومن ذلك شرحه لطبيعة علاقة الحب التي تربط سـهير ويوسـف (الشخصية المحورية) حيث يقول :

" قد نعتبر علاقة يوسف بسهير علاقة حب ، حب من نوع جديد . حب راق على حد قول ناهد . حب لا يعرف التملّك . ولكن في هذه الحالة هل تسمّى حبّاً تلـك العاطفة الصافية التي لا تبغي أن تحيط الحبيب وأن تسجنه ... وأن تكبله حتـى لتكاد تخنقه ؟ " . [2]

وهذا ما يظهر أيضاً في رواية " السيدة دالوي " من خلال المقطع الذي يعلّق فيه السارد ؛ ويوضح الطريقة الفاشلة التي يتبعها (الطبيـب وليـام) فـي عـلاج مرضاه:

" الطبيب الذي يفقد إحساسه بالانسجام (في هذا العلم الذي يقتضي براعة فائقة، والذي عليه في النهاية أن يتعامل بما لا نعرف شيئاً عنه قط الجهاز العصـبي ، الدماغ البشري) يفشل كطبيب . فالصحة يجب أن تتوفر لنـا ، والصـحة هـي الانسجام ، ولذلك فحين يدخل غرفتك إنسان ما ويقول بأنّه هو المسيح (وهـذا وهم شائع) ولديه رسالة ، كما لدى معظمهم ، ويهدّد بقتل نفسه ، كما يفعلـون على الغالب ، ما عليك إلا أن تستنجد بالانسجام ، وتأمر بالرّاحة في السـرير ،

---

[1] - ومر صيف ، ص ٢١٠ .

[2] - المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

الرّاحة بشكل انفرادي ، السكون والرّاحة بلا زوار ، بلا كتب ، بـلا رسـائل – راحة ستة أشهر إلى أن يخرج الرجل ، الذي دخل ووزنه سبعة أرطال ونصف ، ووزنه اثنا عشر رطلاً ... " [1]

فالسارد العليم يتدخل لشرح الأحداث وتفصيلها وتوضيحها ولا يتوقف عند مجـرد تصويرها أو وصفها مما يبرز سلطته وهيمنته في البنية العامّة للسرد .

[1] - السيدة دالوي ، ص ١١٤ .

رابعاً - نتائــج عامــة

من خلال ما سبق ، يتبيّن للدارس النتائج الآتية :

١- تعد الرؤية السردية مكوّناً مهماً ، ومفهوماً مركزياً في الخطـاب الروائـي ؛ يرتبط بوثوق بأحد أهم عناصر الخطاب السردي ، وهو (السارد) ؛ على اعتبار أن الحكي يستقطب عنصرين أساسيين لا يمكننا من دونهمـا أن نتحـدّث عنـه ، وهما: القائم بالحكي (السارد) ، ومتلقيه (المسرود له) تتم العلاقة بينهما حـول ما يُرْوَى (القصّة) .

عُرِفَ هذا المكون – الرؤية السرديّة – بتسميات عديدة منذ أن تم توظيفه ، وهذه الخاصيّة لم تُتَح لأي من المصطلحات المركزية التي اسْتُعْمِلت في تحليل الخطاب السردي . وقد تمّ اختيار مصطلح (الرؤية السردية) دون غيره من المصطلحات؛ لأنّه يرتبط – من جانب – بوضع السارد بالنسبة لشخصياته ، وطريقـة تقديمـه للأحداث على مستوى الخطاب السردي ؛ ويرتبط من جانب آخر ، بالبعد النفسـي الذي يسيطر على الروايات المدروسة ؛ والتي تهتم بالتحليل النفسي للشخصيات ، وتصوير عوالمها الباطنية والداخلية ، ومسرحة ما يدور في ذهنهـا مـن أفكـار ومونولوجات . مما يجعل مصطلح (الرؤية السردية) منسجماً مع طبيعة الدراسة البنائية النفسية المقارنة للخطاب السردي في الروايات محل الدراسة .

٢- تأرجح بنية السرد في روايات كوليت خوري بـين صـيغة السـرد الـذاتي (الحديث) ؛ وصيغة السرد الموضوعي (التقليدي) .

فقد سيطرت صيغة السرد الذاتي على نحو يقارب ٧٥ % مـن خطـاب كوليـت خوري السردي ؛ وتم الاعتماد علـى هـذا النـوع مـن السـرد فـي روايـة " أيام معه " بأقسامها الأربعة ، ورواية " ليلة واحدة " بقسـميها الأول والثـاني ، واللذين يشكلان ٩٠ % من حجم الرواية .

كما نجد الصيغة ذاتها تسيطر على الخطاب السردي في رواية " الاحتقـار " لألبرتو مورافيا . ذلك لأن هذه الصيغة تتناسب مع طبيعة الروايات المدروسـة ،

فهي تؤدي إلى الفهم النفسي للشخصيات الروائية ، ولاسيما الشخصية المحورية الساردة ، ويجعلها أكثر قرباً من القارئ ، فيتعاطف معها .

بينما سيطرت صيغة السرد الموضوعي (التقليدي) الشائع في روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية على البنية السردية في رواية " ومر صيف " بأقسامها الثلاثة ، وكذلك على القسم الأخير من رواية " ليلة واحدة " لكوليت خوري ؛ وهذا ما نجده أيضاً في بنية السرد في روايتي " السيدة دالوي " للكاتبة الإنجليزية فرجينيا وولف ، و " هل تحبين براهمز " للأديبة الفرنسية فرانسواز ساجان .

ويرى البحث أن الإسناد الحقيقي لبنية السرد في الروايات المدروسة هو ضمير المتكلم الحاضر (أنا) ، لا إلى ضمير الغائب (هو / هي) .

٣- يحمل الخطاب السردي في رواية " ليلة واحدة " طابعاً سردياً متميّزاً ، يختلف عن غيره في الروايات السابقة ؛ يتميّز بتنوع الرؤى السردية داخله ، ففي حين تسيطر الرؤية السردية الداخلية على الخطاب السردي في القسم الأول والثاني من الرواية ؛ نجد أن الرؤية السردية الخارجية تحتل القسم الأخير منه .

هذا التنوع في الرؤى فرضته طبيعة القصة ذاتها ؛ حيث تولّت الشخصية المحورية الساردة في القسم الأول والثاني من الرواية مهمّة سرد الأحداث ودفعها إلى الخلف أو إلى الأمام ؛ فهي تحكي قصتها ، وتتكلم عن ماضيها وذكرياتها وتاريخ آلامها ، أما في القسم الثالث فكانت الأحداث تُنْسج وتُدار بعيداً عن متناول الشخصية المحورية وسيطرتها المباشرة بمنطق إلهي قدري ، عن طريق السارد العليم بكل شيء والذي تشبه رؤيته لعالمه القصصي برؤية الإله .

كما يتميّز الخطاب في رواية " ليلة واحدة " باستخدامه السّرد المتعدد المقامات أي (الرواية الرسائلية) ؛ حيث يتم الجمع بين القص والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية ؛ وقد ظهر (المسرود له) في بنية السرد بشكل فعلي وممسرح ، وعلى هيئة شخصية روائية واضحة المعالم والقسمات ، ذات طبيعة نفسية معّينة. بينما لم نجد ذلك في ثنايا الخطاب السردي لبقية الروايات المدروسة؛

ويعود ذلك لمجيء الخطاب السردي في رواية " ليلة واحدة " على شـكل رسـالة موجهة من الشخصية المحورية الساردة إلى شخصية أخرى هي (الزوج) .

٤- من وظائف السارد بضمير الـ (أنا) في روايتي كوليت خوري " أيّام معه " و " ليلة واحدة " ؛ التعبير عن أفكار الذات الساردة ومشاعرها من خـلال ثـلاث وسائل هي :

١- الذاكرة .
٢- الخيال الذهني التصويري ، ومناجاة النفس .
٣- الحواس .

وهي العوامل الثلاثة التي تنظّم التداعي في روايات تيار الوعي الحديثة ، وقد يأتي ضمير الـ (أنا) كمجرد شاهد ، أو مصاحباً للشخصيات الروائية الأخرى ، وقد يأتي ذا معرفة محدودة يعرف ما تعرفه الشخصية المحورية ، أو يستخدم الأسلوب الرسائلي ، والسرد المؤطر ، بأن يترك السارد شخصية أخرى تقوم بالحكي .

٥- ميل روايات كوليت خوري نحو تقنيات الرواية الحديثـة ؛ فـي الروايـات العالمية ؛ ولاسيما الأوروبية في تعبيرها عن وعي فني متطور ، وتجسيد فعلـي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة ، كانت محاولة على طريق التحديث الـذي يـرى أن التجديد الأدبي والفني يعني إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه ؛ لـذلك حاولـت الرّوائيّـة كوليت خوري البحث عن تقنيات جديدة لتجسد من خلالها رؤيتها إلـى العـالم ، فاستخدمت السرد التحليلي النفسي ، والذاكرة ، والخيـال الـذهني التصـويري ، ومناجاة النفس ، والحواس ، وهي التقنيات التي تميّـزت بهـا الروايـة الحديثـة العوامل التي تنظم التداعي في روايات " تيار الوعي " ، كما تجلت في روايـات " السيدة دالوي " لفرجينيا وولف - التي تعد من أبرز رواد هذا الاتجاه - ورواية " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان ، و " الاحتقار " لألبرتو مورافيا اللتين تم فيهما توظيف هذه التقنيات أيضاً إلا أن هذه التقنيات الحديثة ظهرت في روايـات كوليت خوري ، فتمثّلت بشكل أكثر نضجاً وجمالاً وإيحاءً .

الفصل الثالث : **البنية الزمانية**



أولاً : بنية الزمان بين القصة و الخطاب

ثانياً : بنية الزمان السردي

- الترتيب الزمني للسرد :

أ- الاسترجاع

١"- أنواع الاسترجاع

٢"- تقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري

٣"- تقنية الاسترجاع في روايات مسزدالوي،هل تحبين براهمز، الاحتقار

ب- الاستباق

١"- أنواع الاستباق

٢"- تقنية الاستباق في روايات كوليت خوري

٣"- تقنية الاستباق في روايات مسزدالوي ، هل تحبين براهمز ، الاحتقار

ج- الإيقاع السردي

١"- المشهد

٢"- الوقفة

٣"- التلخيص

٤"- القفزة

د- التواتر

١"- التواتر الفردي

٢"- التواتر التكراري

٣"- التواتر التكراري المتشابه

هـ - نتائج عامة

و – خاتمة البحث

أولاً – بنية الزمان بين القصة والخطاب

تمهيد :

شكّل الزمن منذ القدم هاجساً خطيراً ، ومشـكلة فلسـفيّة وحضـاريّة لـدى الإنسانيّة عامّة والأدباء خاصّة " **فهو في مفهومه الفيزيقي العصب الرياضي الذي تتمكن الحياة فيه من ضبط حركتها وتنظيم مسيرتها وتشكيل أنموذجها** " (1) ولقد أمسى الزمن لغزاً محيّراً ، يَصْعُبُ تحديد طبيعته وهويته حتّـى أنّ إجابـة أحـد الفلاسفة عن ماهيّة الزمن في قوله :

" **فما هو الوقت إذن ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفـه . أمـا أن أشـرحه فـلا أستطيع** " (2) كانت إجابة تعبّر بوضوح عن الغموض الذي يلف الزمن وماهيته.

ويتغيّر مفهوم الزمن بتغيّر الموضع الذي يتخذه فـي فـروع العلـوم الإنسـانيّة والتطبيقيّة ، فالزمن والزمان في اللغة " اسم لقليل الوقت وكثيره . يحمـل دلالـة الإقامة والثبات من قولنا : أزمن المكان ، إذا أقام به زماناً ولهذا يُقـال للإنسـان المبتلى بالزمانة ، ويبدو أنّ الزمن والزمان كلمتان تدلاّن على معنى واحد ، فـلا فرق بين قولنا : زمان وزمن " (3) .

والزمن في الفلسفة متعدّد الدلالات ، فهو عند أرسطو " **مقدار حركة الفلـك الأعظم ، وبهذا أخذ معظم فلاسفة العرب** " (4) ، بيد أن بعض الفلاسفة " زعمـوا أن (الزمان أمر اعتباري موهوم) وعرّفه آخرون بقولهم : **(إنّه متجـدّد معلـوم يقدّر به متجدّد آخر موهوم)** " (5) .

---

[1] - عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٠٥ .

[2] - ميرهوف ، هانز (١٩٧٢) : الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد مرزوق ، ط٢ ، مؤسسة سجل العرب – القاهرة ، ص ٢٠ .

[3] - ابن منظور ، محمد بن مكرّم (١٩٥٥) : لسان العرب ، دار صادر ، مادة (زمن) .

[4] - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، بلا تاريخ ، ص ٦٣٦ .

[5] - المرجع السابق ، ج١ ، ص ٦٣٧ .

وينفي بعض الفلاسفة وجود الزمان الحاضر " **فيجعلونه مشتركاً بـين الماضـي والمستقبل ؛ وبذلك ينصرف الزمان عندهم إلى ماضٍ أو مستقبل** " [1] .

ولقد تجدّدت إشكالية الزمن في الفلسفة وفـي الأدب منـذ بـدايات القـرن العشرين، أصبح الزمن متجاوزاً معضلته القديمة ، أي " **إنّ الزمن معروف عبـر خبرة الزمن ، لكن لا وجود لـه** " [2] ، وكما قال أحد الفلاسفة : " **الماضـي قـد انتهى والحاضر يمر والمستقبل لا يوجد بعد** " [3] ، فقد أدرك الفيلسوف ما سيُعاد اكتشافه في القرن العشرين ، أن الزمن مختزن في الذاكرة الإنسانية ، ويقول :

" **إنّ طفولتي التي انتهت توجد في الزمن الماضي الذي انتهى ، لكـن صـورتها أتأملها في الزمن الحاضر لأنها ما زالت في الذاكرة** " [4] .

وفي الفلسفة الهيدجريّة " **هناك زمن وجودي خاص بالإنسان لا يطابق زمن الفلك؛ زمن الوجود الخارجي ، زمن الساعة ؛ بل يدخل في تعارض معه** " [5] فلا زمن " **مظهر نفسي لا مادي ، ومجرّد لا محسوس ، ويتجسد الوعي به ، من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر ، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته ، فهو وعي خفي ، لكنّه متسلّط ، ومجرّد ، لكنّه يتمظهر في الأشـياء المجسـدة** " [6] فوعينا بالزمن " **كجزء من الخلفيّة الغامضة للخبرة ، أو كما يدخل الـزمن فـي نسيج الحياة الإنسانيّة ، والبحث عن معناه إذن، لا يحصل إلاّ ضمن عالم الخبرة هذا ، أو ضمن حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات ، وتعريف الزمن هنا هو**

---

[1] - بديوي ، أنس (٢٠٠١) : صورة المستقبل في الشعر العربي المعاصر في سوريا ولبنان في النصف الثاني من القرن العشرين ، رسالة ماجستير ، بإشراف : أحمد زياد محبك ، جامعة حلب ، ص ٦ .

[2] - رشيد ، أمينة (١٩٨٨) : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص٨ .

[3] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[5] - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[6] - مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، ص ٢٠١ .

خاص ، شخصي ، ذاتي ، أو كما يقال غالباً نفسي ، وتعني هذه الألفـاظ أننـا نفكّر بالزمن الذي نخبره بصورة حضورية مباشرة " [1] .

وقد أصبح الزمن الداخلي ، الخاص بالإنسان والكامن فيه موضوعاً أساسـياً للأدب الحديث ، والرواية الحديثة بصفة خاصة ، بسبب اهتمام الروائـي بحيـاة الشخصية الروائية النفسية ، أكثر من اهتمامه بحياتها الخارجية ، وإذا كان الأدب يُعَد فنّاً زمنياً – إذا قسّمنا الفنون إلى زمانية ومكانية – فإن الرواية أكثر الأنـواع الأدبية التصاقاً بالزمن ، فهي " **مدى وامتداد ، لا يفصـل بينهـا وبـين القصـة القصيرة ، بينها وبين الشعر ، بينها وبين المسرح ، أمـور تتعلّـق بـالطول ، وبالنّظام، أو بالنثر وبالسرد أو بالمشهد ، بل بعلاجها المتميّز للزمن . تقوم على الاستطراد الخطي للقص ، الذي يعتبره منظّرو الرواية لا نهائيّاً بلا حدود..."** [2] .
وهناك عدة أزمنة تتعلق بالنص الروائي " **أزمنة خارجية (خارج النص) : زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يُكْتب عنها – وضـع القارئ بالنسبة للفترة التي يَقرأ عنها ، وأزمنة داخلية (داخل النص) : الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية ، مدّة الرواية ، ترتيب الأحداث ، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث ، تزامن الأحداث ، تتابع الفصول ... إلخ "** [3] .
والزمن الداخلي ، أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السـواء ، فقد تم التمييز بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث ، وبين التسلسل النصي لسـرد الأحداث ، " **فمجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل "** [4] تُسمى (المتن الحكائي أو القصة) ، أما المبنى الحكائي أو الخطـاب " **فيتكون من الأحداث نفسها ، لكنّه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي**

---

[1] - ميرهوف ، هانز : الزمن في الأدب ، ص ١٠-١١ .
[2] - رشيد ، أمينة ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص ٧ .
[3] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٣٧ .
[4] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٧٠ .

ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " [١] والعلاقة بينهما جدلّية ، وزمنيّـاً " **يظهـر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجـة ، كمـا يتجلّى المبنى الحكائي كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتـابع الـذي يفرضه العمل ، وانطلاقاً من نوعيّة هذه العلاقة ، يمكن للكاتب أن يقدّم لنا أشكالاً متعدّدة للتجلّي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي...**" [٢].

فلو أخذ كاتب آخر الزمن القصصي نفسه ، والأحداث نفسها ، والشخصيات ذاتها، ولم نطلعه على الخطاب الذي بين أيدينا ، لاشتغل عليه وفق تصـوره الخـاص ، ولخطّبه بطريقة أخرى ، وكثيرة ، بل لا نهائية .

وبذلك يكون " **زمن الخطاب خطي ، أما زمن القصة فمتعدّد الأبعاد ، فالعديد من الأحداث في القصّة يمكنها أن تجري في وقت واحد . لكن في الخطاب لا يمكـن أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى ، وذلك بسبب الانحرافات الزمنيـة المتعـدّدة التي تمدّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني** " [٣] .

إن تخطيب زمن القصّة في الخطاب هو الذي يحقّق زمنيته ويعطيـه شـكله الخاص والمتميّز عن غيره من الخطابات الأخرى ، وبذلك يأتي التوزيع الزمني ، داخل النص الروائي توزيعاً مدروساً ، وليس اعتباطياً أو عشوائياً .

وهكذا يظهر الزمن كعنصر جوهري في المقاربة الروائيـة " **وهـو لـيس عنصراً بالذات ، بل مقترن بالرّواية ، ودراسته تبرز طبيعة العلاقة القائمة بـين زمن الحكاية المسرودة بما هو زمن يتميز بتعدد الأبعاد ، وبين الخطـاب الـذي تميّزه الخطّية إلى جانب التغير أو النمو والتحوّل ، وهذه العلاقة بـين الـزمنين يمكن تجسيدها من خلال طبيعة الزمن المهيمن في النص الروائي** " [٤] . ومـن هنا تأتي أهمية الزمن كعنصر بنائي مهم يقوم عليه الخطاب الروائي ؛ ويحدد من

---

١ - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٧٠ .

٢ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٣ - المرجع السابق ، ص ٧٣ .

٤ - أحمد ، راكز (١٩٥٥) : الرواية بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية، ص٥٦.

خلال إيقاع السرد ، وهو ما يتجلّى في دراسة بنية الزمن فـي روايـات كوليـت خوري وساغان ومورافيا وولف من خلال تناول البحث بنية الزمن من خلال :
أولاً : الترتيب السردي Narrative order ، من حيث الاسـترجاع والاسـتباق .
ثانياً : الإيقاع السردي (المشهد والوقفة والتلخيص والقفزة) . وثالثـاً : التـواتر Frequency ؛ من حيث أنواعه الفردي والتكراري المتشابه .

ثانياً – بنية الزمان السردي

- الترتيب الزمني للسرد :

يقصد بالترتيب الزمني للسرد ؛ حركة المسار الزمني للأحداث داخل الـنص السردي ؛ وفقاً للحظة الآنّية للسرد ، والتي تمثل على ما يـرى جيـرار جينيـت المحكي الأوّل أو الانطلاقة الأولى أو " **... المسـتوى الزمنـي للحكايـة الـذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك ...** " [1] ، وهي نقطة البداية التي تحدد حاضر السرد ، فتوضع بقية الأحداث على خـط الـزمن مـن مـاض أي استحضار الماضي في زمن الحضور ومستقبل أي تداعي المسـتقبل فـي زمـن الحضور ، وهكذا " **يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنّـه يتذبـذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل** " [2] ، ومن هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة ؛ ماضٍ وحاضر ومستقبل ، وهو ما يسميه ميشـيل بوتور [3] تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص.

وبذلك فإنّ هذه المفارقات الزمنية anachronics وهي (الاسترجاع والاسـتباق) داخل النص السردي تشكّل نوعاً من الانحراف departure ، الذي يمنح الزمـان السردي ترتيباً خاصّاً بجماليّة وفنّية ، تجعله مختلفـاً عـن غيـره داخـل الفـن القصصي، وهذه الخصوصية تختلف من رواية تيار وعي لأخرى ، حيـث إنـه " **... لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي ، وإنّما يوجد بدلاً من ذلك عدّة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعي في الرواية الحديثة ، رواية القرن العشرين ...** " [4] .

وعلى هذا ، يتناول البحث الترتيب الزمني في روايات كوليت خوري (أيّـام معه ، ليلة واحدة ، ومر صيف) ، وروايـة (مسـزدالوي) لفرجينيـا وولـف

---

[1] - جينيت ، جيرار : خطاب الحكاية ، ص ٦٠ .

[2] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٤١ .

[3] - لمزيد من التفصيل راجع ميشيل بوتور (بحوث الرواية الجديدة) ، ص ١٠١ – ١٠٣ .

٤ - همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص ٢٢ .

Virginia woolf ، و (هل تحبين براهمز) لفرانسواز ساغان Francoise sagan، و (الاحتقار) لألبرتو مورافيا Alberto Moravia من خلال تقنيتي الاسترجاع ، والاستباق .

آ – الاسترجاع Analepse :

وهو تقانة مركزية من تقنيات الترتيـب الزمنـي فـي الخطـاب السـردي Narrative discourse يتمثل بـ "كل حركة سردية تقوم على رواية حدث سابق للحظة السرد[1] " فهو " سرد حدث ماض باستحضاره واستذكاره[2] " ؛ حيث تعتمد هذه التقانة بصورة أساسية على الذاكرة المثالية Perfect memory ؛ والتداعيات الحرة Free associations ، التي تعمل " بأقصى طاقتها فـي جلـب الواقعـة الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية المناسبة على نحـو يناسـب الوضـع السردي القائم " [3] حتى تكتمل الأحداث ، وتتضح جوانب الشخصية ؛ وقد بـرع كتّاب تيار الوعي في هذا الأسلوب ؛ كما اهتم به مؤلفـو الروايـات الحديثـة ؛ فوظفوه في أعمالهم .

وتأتي أهمية الاسترجاع في قدرته على إنقاذ النص الروائي مـن التجريـد ؛ لأنه يضفي عليه لوناً تعبيرياً من خلال الوقوف على " الأحداث التي مضت وكان لها أثرها الأكبر في تنامي السرد الروائي وتشكيل رؤاه الجمالية " [4] فيتم المـزج بين الزمن الواقعي والزمن المتخيل في بوتقة زمن واحد ، يسمى فـي شـعريات السرد بـ (الزمن الروائي) .

يتميز الاسترجاع بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ قريب وبعيد ؛ تبعاً لوقـوع نقطة المدى داخل الحقل الزمني للسرد الأساسي ؛ الحكاية الأولى ؛ أو لوقوعهـا خارجه ، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع .

---

[1] – جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ٦٠ وما بعدها .

[2] – فاليط ، برنار : النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، ص ١١١ .

[3] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٠٨ .

[4] - المرجع السابق ، ص ٢١٢ ..

١"- أنواع الاسترجاع :

آ – الاسترجاع الداخلي Internal Analepse :

ويكون هذا النوع من الاسترجاع – كما يرى جينيت – عندما تكون " سـعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى ، وحقله الزمني متضمناً في الحقل الزمنـي لتلـك الحكاية ، بمعنى أنه لا يخرج عن نطاق الحكاية الأولى ولا يتجاوزه" [١] ؛ ويلجأ إليه السارد " لسد الإغفالات والسهو والفجوات التي أهملتها القصة عبـر حركـة الزمن السردي" [٢] أو " لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة لها ولم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد" [٣] ؛ وقد يضيف السـارد شخصـية جديـدة ، ويريد أن " يضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بهـا ، أو أن تـتم العودة إلى شخصية غُيِّبَتْ مدة عن سـطح المسـار السـردي ، وتقـدم للقـارئ ملاحظات بشأنها " [٤] ؛ ويُعَد هذان المستويان التعبيريـان فـي الاسـترجاعات الداخلية " الأكثر تقليدية والأكثر شيوعاً في السرد " [٥] وقـد يكـون الاسـترجاع الداخلي مجرد تكرار لتوضيح الحدث الآني للسرد ، وهو ما يؤدي إلى الحشو في ثنايا السرد .

ب – الاسترجاع الخارجي External Analepse :

هو ما تبقى " سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى ؛ بمعنى أن حقله الزمنـي غير متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى " [٦] ؛ ويلجأ إليه السارد " لمـلء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث .. أو عند ظهور شخصية جديـدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى " [٧] أو عندما يعـود

---

[١] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ٦٠ وما بعدها .

[٢] - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣١ .

[٣] - قاسم ، سيزار : بناء الرواية ، ص ٦٢ .

[٤] - عيلان ، عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣١ .

[٥] - الصالح ، نضال (٢٠٠٣) : معراج النص ، (دراسات في السرد الروائي) ، ط١ ، منشورات دار البلد، دمشق ، ص ٣٧ .

[٦] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ٦٠ وما بعدها .

[٧] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص٥٨ .

إلى " شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتهـا أو تقديمها .... ومن هذا الأسلوب أيضاً العودة إلى شخصية اختفت فترة ثم ظهرت ثانية على مسرح الأحداث ويريد الكاتب أن يعرفنا ما حدث لها أثناء غيابها " [١] ؛ كما يستخدمه السارد عندما يريد " إكمال الحكاية الأولى " [٢] أي العودة إلى أحداث سابقة للمحكي الأول ، وقد يأتي الاسترجاع ؛ كاستدعاء مرتبط بالحدث الحاضـر في السرد .

ج – الاسترجاع المزجي Mixed Analepse : " وهو ما يجمع بين النوعين" [٣]

- المدى والسعة The Reach and Extent :

لكل استرجاع وفقاً لعلاقته بالحقل الزمني للحكاية الأولـى مـدى وسـعة ؛ فالمدى هو : البعد الزمني التي يرتد فيه الاسترجاع إلى الماضـي . وقـد يحـدد السارد مدى الاسترجاع بإشارة زمنية محددة ؛ محاولاً جذب انتباه القارئ الـذي يعمل فكره حتى يستنتج مقدار المسافة الزمنية من اللحظة الآنية للسرد .

أما سعة الاسترجاع : فهو المسافة النصية للاسترجاع ؛ التي يحددها القارئ من خلال سطور وصفحات النص الروائي ، وقد تكون السعة النصية طويلـة أو قصيرة ؛ وفقاً لنوعية الأحداث وعلاقتها بالحدث الآني للسرد .

---

[١] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٠ .

[٢] - الصالح ، نضال : معراج النص ، ص ٣٨ .

[٣] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٥٨ .

٣"- تقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري :

تأتي تقنية الاسترجاع Analepse في روايات كوليت خوري الثلاث : " أيام معه " (١٩٥٩) ، "ليلة واحدة " (١٩٦١) ، و " ومرّ صـيف " (١٩٧٥) ؛ كثيـرة ومتنوعة من حيث عدد المرات ، وصيغ الماضي والمضارع ، ونوعية الاسترجاع (الداخلي / الخارجي / المزجي) ، وطبيعته (سرد / حوار/ مشترك) ، واللسان السارد له (السارد / شخصية / مشترك) ، والمدى والسعة . فالدارس لروايـات " أيام معه " ، " ليلة واحدة " ، " ومرّ صيف " ، تتجلـى لـه خصـائص تقنيـة الاسترجاع ؛ على النحو الآتي :

١ – تشكل تقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري ملمحاً مهماً ؛ بـل يمكـن القول إن روايتي " أيام معه " و"ليلة واحدة " تعد استرجاعاً كبيراً له ترتيب متميز في أحداثه ؛ فقد تكرّر الاسترجاع في رواية " أيام معه " (١٩٥٩) ؛ (٤٤) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛ وهي (٧١٦) تتابعاً نصياً ؛ محتلاً بـذلك (٢٥٤) سطراً ؛ بنسبة ٣,٤٢١% من مجمل سطور الروايـة ، وهـي (٧٣٠٧) أسطر وتكرر في رواية " ليلة واحدة " (١٩٦١) ، (٥٣) مـرة ؛ علـى مسـاحة التتابعات النصية للرواية ؛ وهي (٣٨١) تتابعاً نصياً ؛ وقد احتلت هـذه التقنيـة (٦٩٠) سطراً ؛ بنسبة ١٩,٥٨٥% من مجمل سـطور الروايـة وهـي (٣٥٢٣) سطراً .

كما تكرر الاسترجاع في رواية " ومرّ صيف " (١٩٧٥) (٣٥) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية للرواية وهي (٣٧٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٩٧) سطراً ، بنسـبة ١٠,٩٩% من مجمل سطور الرواية وهي (٤٥٢٢) سطراً .

٢ – سيطرة صيغ الفعل الدالة على الحاضر على صيغ الفعل الدالة على الماضي في الروايات الثلاث ، وتمثل هذه الهيمنة سمة من سمات رواية " تيـار الـوعي " التي يتم فيها السرد بضمير الـ " أنا " ؛ فالسارد في الروايات السابقة يروي أحداثاً

ماضية ؛ تبدو وكأنها تحدث في اللحظة الآنية للسرد ؛ وهذا ما يؤكد انتماء رواية " ومر صيف " لروايات تيار الوعي " ، على الرغم من أنها تسرد بضمير الغائب، وهو ما أبرزه البحث في فصل الرؤية السردية ، وكان من المناسب لها أن يـأتي السرد بضمير الأنا لا بضمير الـ " هو " .

- اعتمد السارد في الروايات الثلاث على قرينة حالية ، وهـي قرينـة الـزمن الماضي الآني (كانت /كان + مضارع) ؛ مثل قول السارد الغائب فـي روايـة " ومر صيف " عن (يوسف الأسواني) :

" كان من الممكن أن يكون هذا الرجل فرنسياً أو يابانياً أو سـورياً . وشـاءت الصدف أن يكون مصرياً ومن القاهرة بالذات . وكان من الممكن أيضاً أن يشغل أي منصب ، وأيضاً شاءت الصدف أن يكون مدير بنك أو كما نقول عندنا حـاكم مصرف [1] " ؛ إلى جانب استخدام السارد للقرينة اللفظية ؛ وهـي (لاتـزال / لا يزال / الآن) ؛ كقول (رشا) في رواية " ليلة واحدة " : " **لماذا أبتعد عنه الآن؟ لماذا أتركه الآن ؟ هل أتعبتني السهرة ؟ أنا التي طالما سامرت النجوم وحيدة... وسقى ندى الفجر جفاف وجنتي ؟ ليلي ما زال في أوله ... فالساعة لـم تبلـغ الواحدة بعد ....** " [2] . كذلك قول (ريم) في رواية " أيام معه " : " **أيام وأيـام قبلها مرت ، وسنون طواها الدهر وغابت ، وذكريات حزينة نامت فـي حنايـا النسيان ... كلها تنبعث الآن من ذاكرتي ، ليمر بعض حوادثها صـوراً خاطفـة أمام ناظري** " [3] . ويرجع هذا الاستخدام للقرينة الحالية واللفظيـة إلـى اعتمـاد السارد ولاسيما السارد بضمير الـ (أنا) في روايتي " أيام معه " و" ليلة واحـدة " على الذاكرة المثالية ، والتداعيات الحرة في سرد أحداث قصته .

- اعتماد السارد في الروايات الثلاث على إشارات زمنية لتتابع الأحداث ؛ مثـل قوله في رواية " أيام معه " ، " في صباح الغد " [4] ؛ وقوله فـي روايـة " ليلـة

---

[1] – ومرّ صيف ، ص ١٨ .

[2] – ليلة واحدة ، ص ١٥٤- ١٥٥ .

[3] – أيام معه ، ص ١٥ .

[4] – المصدر السابق ، ص ٣٩ .

واحدة " : " يجب أن تكون عند الطبيب بعد نصف ساعة ! " [1] وقوله في روايـة " ومر صيف " : " **ومرت سهير في اليومين ...** " [2] وهو ما يمنح القارئ فرصة لمتابعة الأحداث ؛ وإحساسه بواقعيتها وصدقها ، وما يؤكد ذلك قيام السارد بتحديد عمر الشخصيات في كل رواية فـ ـ (ريـم) فـي روايـة " أيـام معـه " فـي " السابعة عشرة " [3] من عمرها ، و(رشا) فـي روايـة " ليلـة واحـدة " فـي " الخامسة والعشرين " [4] من عمرها ، و(يوسف الأسـواني) يتجـاوز عمـره " الخامسة والأربعين " [5] .

- اعتمد السارد في الروايات على تكـاثر الإلحاحـات الذاكريـة (الانطلاقـات السردية) ؛ وهذا ما يعني تكاثر البدايات ، وهو ما يتجلى في رواية " أيام معه " بقول (ريم) : " **في يوم غائم من أيام نيسان الماضي ....** " [6] ، ومنه قول (رشا) في رواية " ليلة واحدة " : " نعم ... البارحة صباحاً كنـا نتجـول فـي أسـواق مرسيليا.. " [7] ؛ وكذلك قول السارد الغائب في رواية " ومر صيف " : " وفي ذاك الصباح ... " [8].

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع في روايات كوليت الثلاث ؛ مـن حيـث أنواعـه وطبيعته واللسان الناطق له ؛ يظهر في الجدولين الآتيين :

---

[1] – ليلة واحدة ، ص ٢٢٣ .

[2] – ومرّ صيف ، ص ٨٥ .

[3] – أيام معه ، ص ١٥ .

[4] – ليلة واحدة ، ص ٩١ .

[5] – ومر صيف ، ص ١٨ .

[6] – أيام معه ، ص ٣٠ .

[7] - ليلة واحدة ، ص ٢٠ .

[8] – ومر صيف ، ص ١٢٠ .

جدول يوضح خصائص تقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري

اسم الرواية	مرات الاسترجاع	سطور الاسترجاع	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلي	السطر	خارجي	السطر	مزجي	السطر
أيام معه	٤٤	٢٥٤	٣٢	٢٠٥	٩	٣٦	٣	١٣
ليلة واحدة	٥٣	٦٩٠	٨	٣١	٤٣	٦٤٤	٢	١٥
ومرّ صيف	٣٥	٤٩٧	١٢	٩١	٢٠	٢٨٢	٣	١٢٤

- تابع الجدول السابق -

اسم الرواية	طبيعة الاسترجاع			اللسان السارد		
	سرد	حوار	مشترك	السارد	شخصيته	مشترك
أيام معه	١٢	٢١	١١	١٧	١٠	١٧
ليلة واحدة	١٧	٢٧	٩	٣٣	١٣	٧
ومرّ صيف	١٠	١١	١٤	٢٢	٢	١١

والقارئ للجدول يظهر له استخدام السارد في روايات كوليت خوري الثلاث ، تقنية الاسترجاع بأنواعها (داخلي / خارجي / مزجي) ، وقد هيمن الاسترجاع الداخلي على النوعين الآخرين في رواية " أيام معه " الذي تكرر فيها (٣٢) مرة ؛ بنسبة ٧٤,٤١% من مجموع مرات الاسترجاع وهي (٤٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٠٥) أسطر ؛ بنسبة ٨٢% من مجموع سطور الاسترجاع في الرواية ، وهي (٢٥٤) سطراً .

أما في روايتي " ليلة واحدة " و"مرّ صيف " فنلاحظ تراجعاً للاسترجاع الداخلي الذي تكرر في رواية "ليلة واحدة " (٨) مرات ، بنسبة ١٥,٠٩% من مجموع مرات الاسترجاع في الرواية ، وهي (٥٣) مرة ؛ محتلاً بذلك (٣١) سطراً ، بنسبة ٤,٤٩% من مجموع الاسترجاع في الرواية ؛ وهي (٦٩٠) سطراً، وتكرر الاسترجاع الداخلي في رواية " ومرّ صيف " (١٢) مرة بنسبة ٣٤,٢٨% من مجموع مرات الاسترجاع في الرواية وهي (٣٥) مرة ، محتلاً بذلك (٩١) سطراً ، بنسبة ١٨,٣٠% من مجموع سطور الاسترجاع ، وهي (٤٩٧) سطراً ،

ومن الأمثلة البارزة عن هذا النوع من الاسترجاع ما جاء على لسان (ريم) بطلة رواية " أيام معه " :

" وسبح تفكيري ، وحملتني ذاكرتي إلى الوراء ، فرأيت شاباً في الثالثة والعشرين، جميل الطلعة ، يفيض حيوية ، يأخذ الكتاب من يدي ليرميه جانباً ، وهو يقول بالفرنسية : " تعالي .. تعالي معي لنزهة ؛ فأنا أود أن آخذ صوراً "فوتوغرافية" لوادي اليرموك ... " أقول : " إنني تعبة ولا أود الخروج " فيمسك بيدي ، ويشدني: " تعالي .. يجب أن آخذ صوراً " أحاول أن أقول : " انتظرني قليلاً كي أعتني بشكلي " لكنه يتابع : " هيا بنا .. يجب أن نصل إلى هناك قبل غياب الشمس ... " [1]

- وجاء الاسترجاع الخارجي في روايتي " ليلة واحدة " و" مر صيف " في المرتبة الأولى ، فتكرر في رواية " ليلة واحدة " (٤٣) مرة ؛ بنسبة ٨١,١٣% من مجموع مرات الاسترجاع في الرواية ؛ محتلاً بذلك (٦٤٤) سطراً ؛ بنسبة ٩٣,٣٣% من مجموع سطور الاسترجاع في الرواية ، وتكرر في رواية "ومر صيف " (٢٠) مرة ؛ بنسبة ٥٧,١٤% ؛ محتلاً بذلك (٢٨٢) سطراً ؛ بنسبة ٥٦,٧٤% من مجموع سطور الاسترجاع في الرواية .

بينما تكرر في رواية " أيام معه " (٩) مرات فقط بنسبة ١٨,٦٠% ؛ محتلاً بذلك (٣٦) سطراً ؛ بنسبة ١٢,٨% من مجموع سطور الرواية ، فجاء في المرتبة الثانية بعد الاسترجاع الداخلي ، ويتجلى هذا النوع من الاسترجاع في قول السارد (رشا) الشخصية المحورية في رواية " ليلة واحدة " :

" كان أبي مدرسة كبيرة تعلمنا فيها أروع المبادئ . تعلمنا فيها التهذيب والاحترام ... وعمل الخير ... والتواضع والصراحة ... تعلمنا كيف نحترم المثل العليا وكيف نغرسها في الواقع ... تعلمنا كيف يرفع المرء الشريف رأسه عالياً بين الناس ... وتعلمنا كيف يعتز الإنسان بنفسه الغنية ... نعم ... تعلمنا فيها أروع المبادئ ، ولكن هذه المدرسة ، مع كل ميزاتها كان فيها خطآن كبيران ... كانت تقتل الطموح ... وتدفن الحساسية " [2]

---

١ - أيام معه ، ص٤١ .

[2] - ليلة واحدة ، ص٢٣ وما بعدها .

- وقد أتى الاسترجاع المزجي الذي يجمع في المرتبة الثالثة ؛ حيث تكرر (ثلاث مرات) فقط في رواية " أيام معه " محتلاً (١٣) سطراً . وجاء في رواية " ليلة واحدة " (مرتين) ، محتلاً بذلك (١٥) سطراً ، بينما تكرر في رواية " ومر صيف " (ثلاث مرات) ، في (١٢٤) سطراً ، ويتجلى ذلك في قول (جين) في رواية " ومر صيف " الذي استعادت من خلاله حياتها الماضية :

" **الشبان الذين تعرفهم لا يستمعون إليها . مجرد أن تبتدئ بالكلام يبتدئون بالغزل .... يوسف وحده كان يغمرها بالعطف والاهتمام ... ووحده كان يعرف كيف يبتسم وهو ينصت لها كما الأستاذ الكبير لتلميذته الحلوة** " [1] فهذا الاسترجاع خارجي ، بحكم استعادة (جين) لأحداث سابقة للمحكي الأول ، والمتمثلة بالشبان الذين تعرفت إليهم ؛ واسترجاع داخلي بمقارنتها إياهم بيوسف الذي التقت به ضمن المحكي الأول .

اضطلع الاسترجاع في روايات كوليت خوري بعدة مهام ووظائف ، وفقاً لنوعية الاسترجاع ، وتقسم هذه الوظائف إلى قسمين :

آ – وظائف الاسترجاع الداخلي :

(١)- سد بعض الثغرات، واستكمال بعض الأحداث التي تم تجاوزها أثناء السرد:

نذكر مثالاً على ذلك استرجاع (ريم) في رواية " أيام معه " لمضمون الرسالة التي بعثتها لـ " زياد مصطفى " ، وكانت قبل ذلك قد أشارت إلى إرسالها لتلك الرسالة دون الوقوف على فحواها ؛ فتقول " وأذكر تماماً هذه الورقة الصغيرة الخضراء ، ودبوس الشعر الذي اخترق طياتها ليقفلها ، والكلمات القليلة البسيطة ، البسيطة جداً ، التي همستها روحي داخلها ...

أهكذا سلوتني ؟

أهكذا تركتني ؟

يا صاحبي وحيدة !

---

[1] – ومر صيف ، ص ٢٧٤ .

ألست تدري أنني من وحدتي ... أخاف ؟ " [1]

(٢)- **إضاءة سوابق شخصية تم إدخالها حديثاً إلى حركة السرد :** وتظهر هـذه المهمة - على سبيل المثال – في استرجاع (كميل) في رواية " ليلة واحدة " قصة حياته ، أثناء حواره مع (رشا) :

- **" ... حين كنت صغيراً كنت أطمح إلى العلم ... وكان هدف واحد ينير حيـاتي وهو إسعاد أمي التي ضحّت بشبابها من أجلي ... أردت أن أكافئها بأن أصـبح شخصاً عظيماً ... ودرست الهندسة فنجحت نجاحاً باهراً ... وكان نجاحي يهمني أكثر من معاكسة الفتيات وخصوصاً أنني كنت أحلم بالعودة إلى بلادي ... كنـت أحلم بفتاة سمراء من بلادي ... " [2]**

(٣)- **علاج الأحداث المتزامنة ، التي تستلزم تتـابع الـنص ، بحيـث تُتْـرَك الشخصية الأولى ، وتتم العودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانيـة :** ولـم تستخدم الكاتبة كوليت خوري هذه الوظيفة من وظائف الاسترجاع إلا في روايتها " ومر صيف "، لأنها في روايتي " ليلة واحدة " و" أيام معه " استخدمت التسلسـل الزمني ووضعت الأحداث " **الواحدة تلو الأخرى على خط التسلسـل الزمنـي ، لتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينجم عنه بعض اللبس** " [3].

ومن أمثلة ذلك في رواية " ومر صيف " ما قام به السارد الغائب من تـرك لمشهد زيارة (سهير) ليوسف في المشفى ، ليتابع مشهد انتظار (إيتالو) لها وهـو يستعيد ما أخبرته به قبل ذهابها :

" قالت له عندما تركته بعد الغداء أنها ستستريح قليلاً قبل أن تذهب إلى صـديقها المريض . ووعدته قائلة إنها قد لا تراه بعد الآن إذ إنها قد وعدت زملاء صحفيين بالسهرة ، ولا يعتقد أنه سيكون بإمكانها الاعتذار منهم " [4] .

---

[1] - أيام معه ، ص ١٤١ وما بعدها .

[2] - ليلة واحدة ، ص ١٤٠ .

[3] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦١ .

[4] - ومر صيف ، ٢١٧ .

ب – وظائف الاسترجاع الخارجي :

قام الاسترجاع الخارجي في روايات كوليت خوري بالوظائف الآتية :

(١) – العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها :

ومثال ذلك ما جاء في رواية " ومر صيف " عندما تحدث السارد الغائب في افتتاحية الرواية عن مديحة زوجة (يوسف) بشكل عابر وسريع ، ثم عاد فيما بعد ليستدرك ما فاته من ذكر معلومات تعين القارئ على فهم طبيعة هذه الشخصية ومعرفة ماضيها .

" مديحة .. الزوجة الوفية . هذه المرأة الجميلة ذات العينين الناعستين والشعر النحاسي المتماوج والقامة الهيفاء . مديحة الموجودة في القاهرة والتي أنتبه الآن على أنني لم أكتب عنها سوى في مطلع هذه الرواية ... مديحة ...

المرأة التي أحبت يوسف وهي في الثامنة عشرة وتزوجته وظلت تعيش وحدها قصة حب لم يتطور " [١]

(٢) – **قد يرتبط الاسترجاع الخارجي بأحداث سابقة لبداية السرد ، كي يكمل بعض المعلومات عن الشخصية المحورية ، أو الشخصيات الأخرى** ، كقول السارد (رشا) في رواية " ليلة واحدة " :

" ... كنت لا أود الزواج ... وكان هدفي أن أكمل دراستي الثانوية ثم أدخل الجامعة ، وأدرس الطب ... كانت هذه المهنة تروقني كثيراً لأنها تلائم نفسيتي الهادئة المتفانية ... " [٢]

(٣) – جاء الاسترجاع الخارجي كاستدعاء لحدث مرتبط بالحدث الحاضر في السرد :

مثال ذلك استدعاء (رشا) في رواية " ليلة واحدة " للحلم المزعج الذي رأته قبل يومين عن الصليب الأسود ، عندما شاهدت هذا الصليب معلقاً على أحد جدران

---

[١] – ومر صيف ، ص ٩٧ .

[٢] – ليلة واحدة ، ص ٢٤ وما بعدها .

الفندق : " **تسّمرت في مكاني ، وحملقت قبالتي مذعورة ، وتمشى هلع غريب في جسدي وتثلّجت أطرافي . أنت تذكر يا سليم أنني منذ يومين استيقظت مرتعبة في منتصف الليل وأيقظتك لأخبرك عن حلم مزعج أبصرته . أتذكر هذا الحلم ؟ أبصرت نفسي واقفة على ضفة بحر واسع تصخب أمواجه ... وفي منتصف البحر كان ينتصب صليب أسود مخيف ، وأنا على الشاطئ ... أريد الهرب ، لكن قدمي انغرزتا في الأرض ....**" [1]

(٤) – استرجاع شخصية اختفت لبعض الوقت ، ثم عادت إلى الأحداث مرة أخرى:

ومثال ذلك : استرجاع (ريم) في رواية " أيام معه " لشخصية صديقتها (ليلى) التي اختفت في السرد ثم عادت للظهور مرة أخرى ؛ قائلة :

" **وليلى صديقتي منذ سنين ، وقد متّن صداقتنا شعور كلتينا بالوحدة والفراغ ... كانت لا تعمل لأن أهلها لا يوافقون ! ولم تتزوج لأن العريس الذي قد يعجبها لم يأتِ بعد ... ولا تذهب إلى أي نادٍ أو حلقة أو مطعم ، لأن المجتمع قد يقول ... ولأنها تخاف المجتمع** " [2]

- ووفقاً لهذه الوظائف المتنوعة للاسترجاع ، هناك أنواع أخرى داخل بنية السرد لروايات كوليت خوري ، فهناك الاسترجاع الاستكمالي : بأنواعه (الداخلي والخارجي والمزجي) والذي تكرر (٢٩) مرة في رواية " أيام معه "، محتلاً بذلك (١٧٥) سطراً ؛ بنسبة ٦٨,٨٩% بالنسبة لأسطر الاسترجاع في الرواية ، وتكرر في رواية " ليلة واحدة " (٣٩) مرة ، محتلاً بذلك (٦٠٩) أسطر؛ بنسبة ٨٨,٢٦% بالنسبة لأسطر الاسترجاع في الرواية ، وتكرر في رواية " ومر صيف " (٢٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٠١) سطراً ؛ بنسبة ٨٠,٦٨% بالنسبة لأسطر الاسترجاع في الرواية .

---

[1] – ليلة واحدة ، ص ١٧٨ .

[2] – أيام معه ، ص ٤٠ .

- وهناك الاسترجاع التكراري (الداخلي والخارجي والمزجي) الذي يجمع بين النوعين السابقين (الاستكمالي والتكراري) ، وقد جاء في رواية " ليلة واحدة " ؛ محتلاً بذلك سطرين فقط ؛ بنسبة ٠,٢٨% بالنسبة لأسطر الاسترجاع في الرواية ، بينما لم نجد مثالاً لهذا النوع من الاسترجاع في روايتي " أيام معه " و" مر صيف " .

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري ؛ من حيث طبيعة الاسترجاع واللسان السارد له ، فقد جاءت متنوعة ؛ كما يتجلى في جدول خصائص تقنية الاسترجاع ، فمن حيث طبيعة الاسترجاع فقد جاءت كثيرة ومختلفة ؛ داخل بنية الروايات الثلاث ، فمن حيث السرد والحوار والاشتراك بينهما . تكررت تقنية الاسترجاع في سرد رواية " أيام معه " (١٢) مرة ، وداخل الحوار (٢١) مرة ، وجاء مشتركاً بين السرد والحوار (١١) مرة ؛ بينما تكرر داخل سرد رواية " ليلة واحدة " (١٧) مرة، وفي المشاهد الحوارية (٢٧) مرة ، وجاء مشتركاً بين السرد والحوار (٩) مرات . كما جاء الاسترجاع داخل سرد رواية " ومر صيف " (١٠) مرات ، في حين جاء أثناء الحوار (١١) مرة ، وجاء مشتركاً بين السرد والحوار (١٤) مرة ، ونلاحظ أن نسبة تكرار الاسترجاع داخل السرد كانت أقل من نسبة تكراره في المشاهد الحوارية ، مما يدل على اهتمام كوليت خوري ببنية الحوار في رواياتها.

- وبالنسبة للسان السارد للاسترجاع داخل روايات كوليت خوري فقد جاء على النحو الآتي :

جاء الاسترجاع على لسان السارد بضمير الـ (أنا) في رواية " أيام معه " (١٧) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى ، داخل المشاهد الحوارية (١٠) مرات ؛ وجاء مشتركاً بين السارد والشخصيات الأخرى (١٧) مرة . كما جاء الاسترجاع على لسان السارد بضمير الـ (أنا) في رواية " ليلة واحدة " (٣٣) مرة ، وجاء على لسان الشخصيات الأخرى (١٣) مرة ، ومشتركاً بين السارد والشخصيات (٧) مرات . أما الاسترجاع في رواية " ومر صيف " فقد أتى على لسان السارد

الغائب (٢٢) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (مرتين) فقـط ، ومشـتركاً بينهما (١١) مرة .

وجدير بالذكر أن نجد أن تقنية الاسترجاع في روايات كوليت خوري تـأتي فـي معظمها على لسان السارد ، لأنها روايات (تيار وعي) تعتمد في سردها علـى سارد يمثل المؤطر الرئيس لبنية الخطاب السردي.

طرق ربط تقنية الاسترجاع بمستوى القص الأول :

تتميز مقاطع الاسترجاع في روايات كوليت خوري بتقنية خاصة من حيـث طبيعتها ، ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول " **حيث إن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة للروائي. وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنياً وفصلها عن مسـتوى القـص الأول**"[1]. ، ولكن كوليت خوري نجحت نجاحاً كبيراً في جعلها وحدة متماسكة منسـوجة فـي مستوى القص الأول . ولا شك أنها في ذلك استفادت إلى حد كبير مـن تقنيـات رواية تيار الوعي . فجاءت مقاطع الاسترجاع ملتحمة بقوة بمستوى القص الأول، وقد لاحظنا بعض الأساليب التي تستخدمها كوليت خوري لهذا الربط :

(١) – قد يطوق السارد الغائب أو المشخص في روايات كوليت خـوري مقطـع الاسترجاع بعبارة مماثلة في طرفيها ؛ مثلما يظهر في قول السارد الغائـب فـي رواية " ومر صيف " مبيّناً مشاعر القلق والترقب التي تنتاب (إيتالو) العاشق لـ ـ (سهير) ، وهو ينتظر عودتها بفارغ الصبر :

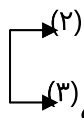
" لا . من المستحيل ألا يراها الليلة ، من المستحيل ...

هذا الصباح كانت معه في المتحف تلك السمراء النحيلة ذات العينين اللامعتين ، ثم قبلت دعوته للغداء في مطعم فرنسي قريب من الفندق .

ومنذ الصباح كان عصبي المزاج ، قلقاً ، حزيناً لكونها ستبتعد عنه ....

[1] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٣ .

كانت تجلس إلى جانبه في سيارته الفيات صامتة ، وكان جد سعيدٍ لوجودها قربه، لكنه كان كلما التفت إليها أحس لثانية بأنه لن يجدها ... وهذا الشعور جعله يتمنى لو تظل العمر إلى جانبه ، فهي أشبه بالحلم الجميل الذي ما يكاد الإنسان يفتح عينيه حتى يجده قد غاب .. ها هي الآن قد غابت فعلاً . ولكن .... من المستحيل ألا يراها الليلة " [1] .

- بداية الاسترجاع  من المستحيل ألا يراها الليلة[2] 
- نهاية الاسترجاع من المستحيل ألا يراها الليلة[3]

ويشبه هذا النوع من الاسترجاع " الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الأساسي " [4].

(٢) – يقدم حدثاً في الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبيعياً ، ثم ينضم إلى المحكي الأول دون عناء : ويتضح ذلك – على سبيل المثال – في قول (رشا) السارد بضمير الـ (أنا) في رواية " ليلة واحدة " ، وهي ترتدي ثوبها الزيتي الأنيق استعداداً للسهرة :

" كنت من جديد أتأمل في الثوب الوحيد الذي حملته معي في الحقيبة الصغيرة .... هذا الثوب الزيتي الأنيق الذي اشتريته لأنه بلون عيني وابتسمت .... لقد ارتديته مرة واحدة في دمشق .... كان جديداً وأردت أن أفاجئك بـه ....." [5] ؛ فالثوب الذي ارتدته (رشا) أعاد إلى ذاكرتها مشهد ارتدائه للمرة الأولى أمام زوجها في دمشق ، وأحياه ثانية ، " **وقد برع كتّاب تيار الوعي في هذا الأسلوب الذي يعدّ بروست مبتكره واكتسب مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة "** [6] .

---

[1] – ومر صيف : ص ٢١٧ – ٢١٨ – ٢٢١ .

[2] – المصدر السابق : ص ٢١٧ .

[3] – المصدر السابق : ص ٢٢١ .

[4] – سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٦٣ .

[5] – ليلة واحدة : ص ١٥٩ .

[6] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٤ .

(٣) – قد يأتي الاسترجاع مصدّراً بجملة تمهيدية ؛ تهيئ القارئ لاستقبال المقطع الاسترجاعي ، ثم يلتحم الاسترجاع بالسرد الأساسي : ونذكر من الجمل التمهيدية التي اعتمدها السارد ، قول (ريم) في رواية " أيام معه " : " **أخبرنـي مـرة فـي الصيف ، أنه في الماضي البعيد ....** "[١].

وقول "رشا" في رواية " ليلة واحدة " **: " هل أحدّثك عن حياتي الماضية ....**[٢] ".

هذه الجمل التمهيدية وغيرها ؛ لعبت دوراً كبيراً في ربـط مقطـع الاسـترجاع بمستوى القص الأول ؛ وساهمت في خلق جو التلاحم في السرد .

(٤) – الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع :

فكثيراً ما يعتمد السارد بضمير الـ (أنا) والسارد الغائب في روايات كوليت خوري على الذاكرة ؛ لربط مقطع الاسترجاع بمستوى القص الأول ، ونذكر مثالاً على ذلك ما جاء في رواية " أيام معه " ، " ومر صيف " ، على لسان السارد : " أذكر اليوم هذه الحادثة ...[٣] " ؛ " **هذه الأبيات عادت إلى ذاكرة يوسف فجأة . يذكر أنه قرأها منذ أكثر من عشرين سنة ....** "[٤] وهكذا فإن اعتماد السارد على الذاكرة ؛ يصبغ مقطع الاسترجاع بصبغة ذاتية، يضفي عليه شعوراً عاطفياً .

(٥) – وقد يأتي الاسترجاع ممتزجاً بالخيال الذهني التصويري ؛ الذي يؤدي دور الذاكرة المثالية داخل روايات كوليت خوري بصفة خاصة : نـذكر مثـالاً قـول (ريم)، في رواية " أيام معه " بعد حوار عاصـف مـع جـدتها حـول علاقتهـا بـ (زياد مصطفى) :

" كانت كلماتها ترتسم صوراً سوداء في جو الغرفة ، ومن بين الكلمـات كانـت نظرات زياد تطل بريئة ... صافية ... تراءت لي نظراته الطفلة وهو يريد مسح الدموع عن خدودي ، ومرت صورة عينيه الملئتين بعبرات الشكر ، وأنا أقدم له كأس المشروب الذي يحب ... وأخيراً غابت جميع الصور السود خلـف سـماء

---

١ – أيام معه : ص ٢١٦ .

٢ – ليلة واحدة ، ص ٢٢ .

٣ – أيام معه ، ص ١٤١ .

٤ – ومر صيف ، ص ٣٣ .

زرقاء نقية ... تحن نجومها لكلمة عطف " [1]، فعن طريـق الخيـال الـذهني التصويري ، استعادت (ريم) صور (زياد) في ذاكرتها ؛ والتي تثبت مدى خطـأ الجدة في أحكامها المسبقة على زياد .

(٦) – **قد يأتي الاسترجاع ممتزجاً بالحوار الداخلي (المونولوج) Monologue Internal** ، وهو ما يتجلى في قول السارد الغائب في رواية " ومر صـيف " ، في حوار داخلي لـ (جين) :

" **الشبان الذين تعرفهم لا يستمعون إليها . مجرد أن تبتـدئ بـالكلام يبتـدئون بالغزل....** " [2]

(٧) – وقد يأتي الاسترجاع داخل المشاهد الحوارية ممتزجاً بالأسلوب المباشـر الحـر Style Direct Libre ، وداخـل الأسـلوب غيـر المباشـر الحـر Style Indirect Libre : ومثال ذلك ما نجده في رواية " ليلة واحدة " علـى لسان (كميل) وهو يستعيد قصة اشتراكه في الحرب دفاعاً عن فرنسا :

" **– ولماذا لم تعد إلى بلادنا ؟**

- نعم ... لماذا لم أعد ؟ للأسف .. في سن التاسعة عشرة اشتركت في الحرب العالمية .... وكنت من فئة الطيـارين " [3] ، فهذا الحوار الذي جرى بين (كميل) و(رشا) والذي جاء ضمنه الاسترجاع ، ساهم في خلق نوع من الألفة والانسـجام بين الماضي ، والحاضر الذي يجري فيه الحوار ، وهو ما يشيع التـرابط داخـل السرد ، وعدم شعور القارئ بمحاولة إقحام الاسترجاع عنوة فـي ثنايـا البنيـة السردية .

(٨) – وأحياناً يستخدم السارد اسماً موصولاً للربط بين السرد الرئيس والمقطع الاسترجاعي ؛ مثلما يقول السارد الغائب في رواية " ومر صيف " عن (مديحـة) زوجة يوسف :

---

[1] – أيام معه ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

[2] – ومر صيف ، ص ٢٧٤ .

[3] – ليلة واحدة ، ص ١٤٠ .

" مديحة رفيقة العمر تلك التي أحبته وهي في الثامنة عشرة ، وتخلّت عن أحسن العرسان لتسير إلى جانبه هو ، في الطريق الطويلة .. طريق العمـر ... " [1] ؛ ويتضح في المثال السابق دور الاسم الموصول (التي) في ربط مقطع الاسترجاع بالسرد .

(٩) – **وقد يختلط الاسترجاع بالتحليل النفسي ، والتعبير عن المشاعر : نجد ذلك في رواية " ليلة واحدة " : " كنت في صغري طموحة مرهفة الحس ... كنـت لا أؤذي أحداً ، ولكن الجميع كانوا يضايقونني ويجرحونني ... وبدون قصد ! لـم يفهموا نفسيتي ... وعدم تفهمهم كان يعذبني .... يخنق طموحي ... "** [2] ، فمن خلال مقطع الاسترجاع ، قام السارد بضمير الأنا (رشـا) بتحليـل شخصـيته ، والتعبير عن مشاعره .

---

[1] – ومر صيف ، ص ٢٦٢ .

[2] – ليلة واحدة ، ص ٢٤ .

المدى والسعة :

أولاً : المدى الزمني للاسترجاع :

يأتي المدى الزمني للاسترجاع في روايات كوليت خوري متنوعـاً ، بعـداً وقرباً ، تبعاً لعلاقته بمستوى القص الأول ، ويأتي محدداً وغير محدد وفقاً للقرينة الزمنية التي يعتمدها السارد داخل مقطع الاسترجاع ، وهذا ما يتجلى في الجدول الآتي :

جدول يظهر نسبة تواتر المدى الزمني للاسترجاع في روايات كوليت خوري

اسم الرواية	عدد مرات المدى الاسترجاعي	نوعية المدى وفقاً للقرينة الزمنية			
		محدد	النسبة	غير محدد	النسبة
أيام معه	٤٤	١٨	%٤٠,٩٠	٢٦	%٥٩,٠٩
ليلة واحدة	٥٣	١٥	%٢٨,٣٠	٣٧	%٦٩,٨١
ومرّ صيف	٣٥	٢٣	%٦٥,٧١	١٢	%٣٤,٢٨

يظهر من خلال الجدول السابق ، تكرار المدى الزمني الاسترجاعي فـي روايـة " أيام معه " (٤٤) مرة، وهو عدد المقاطع الاسترجاعية داخـل الروايـة ، منهـا (١٨) مرة مدى محدد بنسبة ٤٠,٩٠% من مجموع مرات الاسـترجاع ، و(٢٦) مرة غير محددة ، بنسبة (٥٩,٠٩%) من مجموع مرات الاسترجاع . وجاء المدى الزمني للاسترجاع في رواية " ليلة واحدة " (٥٣) مرة ، وهو عدد مرات المقاطع الاسترجاعية منها (١٥) مرة محدداً ؛ بنسـبة ٢٨,٣٠% مـن مجمـوع مـرات الاسترجاع ، ومنها (٣٧) مرة غير محدد ، بنسبة ٦٩,٨١% من مجموع مـرات الاسترجاع . وجاء المدى الزمني في رواية " ومر صيف " (٣٥) مرة وهو عـدد المقاطع الاسترجاعية ؛ منها (٢٣) مرة محدداً ؛ بنسبة ٥٦,٧١% مـن مجمـوع مرات الاسترجاع ، ومنها (١٢) مرة مدى غير محدد ، بنسـبة ٣٤,٢٨% مـن مجموع مرات الاسترجاع .

ولابد من الإشارة إلى أن السارد في روايات كوليت خوري يستخدم قـرائن زمنية تحدد للمتلقي المدى الزمني للاسترجاع ؛ وفق علاقته بمسـتوى القـص

الأول، فقد تأتي هذه الإشارات محددة بالسنة أو الشهر أو اليـوم أو الليلـة أو الصباح أو البارحة ؛ مثلما نرى في رواية " أيام معه " على لسان (ريم) :

" أعود إلى السنة التي تركت فيها المدرسة ، بعـد أن حصـلت علـى شـهادة "البكالوريا" ، وكنت في السابعة عشرة " [1] ، وكما نجد في رواية " ليلة واحدة ":

" نحن متزوجان منذ عشر سنوات وقبل ، كنت ما أزال طفلة .. فقد تركت أسرتي وأنا في الخامسة عشرة ! " [2] .

وواضح استخدام السارد لقرائن زمنية في المثالين السابقين تحدد المـدى الزمنـي للاسترجاع وهي (السابعة عشرة) في المثال الأول ، (الخامسة عشـرة) فـي المثال الثاني .

- **وقد يستخدم السارد عبارة تحدد المدى الزمني للاسترجاع ؛** مثلما يقول السارد الغائب في رواية " ومر صيف " عن تاريخ حياة (سهير) العاطفية :

" وبعد طلاقها بسنوات أما وقعت في غرام كاتب مصري معـروف كـان ينشـر قصصه عندها في المجلة[3] " ، فالعبارة (بعد طلاقها بسـنوات) تحـدد المـدى الزمني للاسترجاع المذكور .

- وقد جاء المدى المحدد في رواية " أيام معه " ، محصوراً من حيـث الطـول والقصر – تبعاً للحظة الراهنة – بين "سنة[4] " و"السابعة عشرة [5] " مـن عمـر البطلة ؛ (أي ثلاث سنوات) . أما في رواية "ليلة واحدة " فقد جاء محصوراً بين " الساعة السادسة صباحاً [6] " و " الخامسة عشرة [7] " من عمـر البطلـة ، أي

---

[1] – أيام معه ، ص ١٥ .

[2] – ليلة واحدة ، ص ٢٣ .

[3] - ومر صيف ، ص ٧٦ .

[4] – أيام معه ، ص ١٠.

[5] – المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

[6] - ليلة واحدة ، ص ١٧ .

[7] - المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(عشر سنوات) ، وفي رواية " ومر صيف " يكون المدى الزمني للاسترجاع محصوراً بين " أمس[1] " و"عشرين عاماً [2] " .

وبالنسبة للمدى غير المحدد للاسترجاع ، فقد فاق نسبة تواتر المدى المحدد ؛ وهذا يعني أن السارد يريد من المتلقي أن يستنتج المسافة الزمنية للمدى الاسترجاعي بنفسه .

ثانياً : سعة الاسترجاع :

جاءت سعة الاسترجاع في روايات كوليت خوري ؛ متنوعة بين الطول والقصر – وفقاً لأسطر الاسترجاع – أي المسافة النصية التي يشغلها المقطع الاسترجاعي في السرد ؛ وهذا ما يظهر في الجدول الآتي :

جدول يوضح خصائص سعة الاسترجاع مقاسة بالأسطر في روايات كوليت خوري

اسم الرواية	١/ ١٠	١١/ ٢٠	٢١/ ٣٠	٣١/ ٤٠	٤١/ ٥٠	٥١/ ٦٠	٦١/ ٧٠	٧١/ ٨٠	٨١/ ٩٠	٩١/ ١٠٠	١٠١/ ٣٠٠	المجموع
أيام معه	٣٨	٥	١									٤٤
ليلة واحدة	٤١	٨	١	١							٢	٥٣
ومر صيف	٢٢	٧	٢	١	٢			١				٣٥

وكما يتجلى في الجدول السابق ، فقد اعتمد السارد بضمير الـ (أنا) في رواية " أيام معه " و" ليلة واحدة " ، والسارد الغائب بضمير (هو) في رواية " ومر صيف " على الاسترجاعات القصيرة –بشكل واضح – التي تتراوح في طولها النصي بين (١/١٠) سطر . بلغ عددها في رواية " أيام معه (٣٨) مقطعاً ؛ وفي رواية " ليلة واحدة " (٤١) مقطعاً ، وفي رواية " ومر صيف " (٢٢) مقطعاً ، ونادراً ما يأتي المقطع الاسترجاعي طويلاً حيث جاء في رواية " ليلة واحدة " (مرتين) بين (١٠١/٣٠٠) سطر ، وجاء في رواية " ومر صيف " (مرة واحدة) فقط بين (٧١/٨٠) سطراً ، ولم نعثر على أي مقطع استرجاعي طويل في رواية " أيام معه " .

---

[1] - ومر صيف ، ص ١٩ .

[2] - مصدر سابق ، ص ٣٣ .

٣- تقنية الاسترجاع في روايات : " مسز دالوي " لفرجينيا وولف و" هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان " و" الاحتقار " لألبرتو مورافيا

جاءت تقنية الاسترجاع الزمني في روايات " مسز دالوي " لفرجينيا وولف ، و" هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان ، و" الاحتقار " لألبرتو مورافيا ؛ متعددة ومتنوعة - كما هو الحال في روايات كوليت خوري ؛ فالدارس للروايات السابقة يستنتج خصائص الاسترجاع على الشكل الآتي :

*- تكررت تقنية الاسترجاع في رواية " مسز دالوي " (١٠٤) مرة ، على مساحة التتابعات النصية للرواية ، وهي (٣١١) تتابعاً نصياً ؛ محتلاً (١٥٦٤) سطراً من مجموع سطور الرواية ، وهي (٤٨٩٨) سطراً ، وتكرر الاسترجاع في رواية " هل تحبين براهمز " (٦٢) مرة ، على مساحة التتابعات النصية للرواية وهي (٢٥٦) تتابعاً نصياً ، وقد احتلت هذه التقنية (٣٢٧) سطراً ؛ بنسبة ١٠,٤٢% من مجمل سطور الرواية ، وهي (٣١٣٧) سطراً ، وتكرر الاسترجاع في رواية " الاحتقار " (٤٠) مرة على مساحة التتابعات النصية للرواية ، وهي (٢٧٤) تتابعاً نصياً ؛ محتلاً بذلك (٣٧٦) سطراً ، بنسبة ٦,٦٠% من مجمل سطور الرواية وهي (٦٥٩٣) سطراً .

بمقارنة النسب السابقة لتكرار مرات الاسترجاع وعدد سطوره نلاحظ النسبة المرتفعة لرواية " مسز دالوي " ؛ حيث احتل الاسترجاع ثلث الرواية تقريباً ، وهذا ما يذكرنا برواية " ليلة واحدة " لكوليت خوري التي كانت نسبة تكرار مرات الاسترجاع فيها أعلى من الروايتين " أيام معه " و" ومر صيف " ؛ حيث سيطر الاسترجاع على خُمس الرواية ، ويمكن أن نفسر النسب المرتفعة لتكرار مرات الاسترجاع وعدد سطوره في روايتي " مسز دالوي " لفرجينيا وولف ، و" ليلة واحدة " لكوليت خوري بضيق الزمن الروائي في كل من الروايتين ؛ حيث كانت الأحداث تجري في (٢٤) ساعة فقط في كل منهما .

*- **سيطرة صيغ الفعل الدالة على الماضي على صيغ الفعل الدالة على الحاضر،** وهذا التفوق العددي لصيغ الماضي يخالف المعتاد في الروايـة الحديثـة ؛ التـي استفادت من تقنيات روايات تيار الوعي بصفة عامة ، وروايات كوليت خـوري بصفة خاصة ؛ التي تعتمد على صيغ الحاضر أكثر مـن صـيغ الماضـي ؛ لأن السارد في هذه الروايات يروي تجربته من الداخل ، ومن خلال معايشته الأحداث، وهو ما يجعل الأحداث تبدو وكأنها تجري في اللحظة الراهنة للسرد .

*- **اعتمد السارد في الروايات الثلاث على القرينة الحاليـة (كـان / كانـت + مضارع) ، والقرينة اللفظية (الآن / اليوم / مازالت / لا يزال)** كما رأينا فـي روايات كوليت خوري ، ومثال ذلك قول السارد الغائب في رواية " هـل تحبـين براهمز " لفرانسواز ساجان : " **ولو أنها ما زالت تهبط – رغم جهادهـا – مـن منزلة امرأة شابة إلى منزلة امرأة نصف** " [(١)] ، وأحياناً يستخدم السارد ظـرف الزمان (اليوم ، حينذاك) ليشير إلى حاضر الكتابة ؛ كما في قول (ريشار) فـي رواية " الاحتقار" : " **أؤكد اليوم ، أن علاقتي بزوجتي إميلي ، خـلال العـامين الأولين من اقتراننا مرت بانسجام كامل وعميق** " [(٢)].

*- اعتمد السارد في الروايات السابقة – كما هو الحال في روايات كوليت خوري – **على قرائن زمنية لتتابع الأحداث** ، مثال ذلك في رواية " مسز دالوي " : " هذا الصباح[(٣)] " ، وفي رواية " هل تحبين براهمز " : " تمام التاسعة مساءً " [(٤)] ؛ وفي رواية " الاحتقار " : " بعد تلك الأمسية " [(٥)] إلى **جانب اعتماد السارد – كما هـو في روايات كوليت خوري – على كثرة الانطلاقات السردية** ؛ ومنه قول السـارد الغائب في رواية " مسز دالوي " : " عصر ذلك اليوم بالذات [(٦)] " ، وقول (بول)

---

[١] – هل تحبين براهمز ، ص ٤٧ .
[٢] – الاحتقار ، ص ٧ .
[٣] - مسز دالوي ، ص ١٣ .
[٤] – هل تحبين براهمز ، ص ٤٧ .
[٥] – الاحتقار ، ص ١٥ .
[٦] – مسز دالوي ، ص ٧١ .

في رواية " هل تحبين براهمز " : " في ظهر اليوم التالي " [١] ؛ وقول (ريشـار) في رواية " الاحتقار " : " وفي غداة ذلك اليوم أصبح كل شيء ...." [٢] .

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع في الروايات السابقة من حيث أنواعـه ، وطبيعتـه ، واللسان السارد له ؛ فيتضح في الجدول الآتي :

جدول يوضح خصائص تقنية الاسترجاع في روايات وولف ، ساجان ، مورافيا

اسم الرواية	مرات الاسترجاع	عدد سطور الاسترجاع	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلي	السطر	خارجي	السطر	مزجي	السطر
مسز دالوي	١٠٤	١٥٦٤	٩	٦٧	٩٥	١٤٩٧	/	/
هل تحبين براهمز	٦٢	٣٢٧	٢٨	١٥٣	٣٤	١٧٤		
الاحتقار	٤٠	٣٧٦	٢٢	٩٦	١٨	٢٨٠	/	/

تابع للجدول السابق

اسم الرواية	طبيعة الاسترجاع			اللسان السارد له		
	سرد	حوار	مشترك	السارد	شخصية	مشترك
مسز دالوي	٩٤	٧	٣	٩٤	٧	٣
هل تحبين براهمز	٤٣	١٢	٣	٤٧	١٣	٢
الاحتقار	٣١	٨	١	٣٩	١	-

يتضح من الجدول السابق ؛ استخدام السارد في روايـات سـاجان ودالـوي وموارفيا ؛ الاسترجاع الزمني؛ بنوعيه (الـداخلي / الخـارجي) وقـد سـيطر الاسترجاع الخارجي – كما هو الحال عند كوليت خوري في روايتيها "ليلة واحدة" و" ومر صيف " – الذي تكرر (٩٥) مرة في رواية " مسز دالوي " لفرجينيا وولف، محتلاً بذلك (١٤٩٧) سطراً على النوعين الآخرين من الاسترجاع في الروايـة ،

---

[١] – هل تحبين براهمز ، ص ٧٤ .

[٢] – الاحتقار ، ص ٤٥ .

وتكرر في رواية " هل تحبين براهمز " (٣٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٧٤) سطراً ؛ بينما تكرر في رواية " الاحتقار " لألبرتو مورافيا (١٨) مرة فقط ؛ محتلاً (٢٨٠) سطراً . إن النسب المرتفعة لتكرار مرات الاسترجاع الخارجي في روايتي " مسز دالوي " لفرجينيا وولف ، و" ليلة واحدة " تعود كما أشرنا سابقاً إلى ضيق الزمن الروائي في كل منهما ، وهذا ما ذهبت إليه سيزا قاسم بقولها : " **كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر** " [1] .

ونذكر مثالاً عن الاسترجاع الخارجي قول السارد الغائب في رواية "**مسزدالوى** " محاولاً إلقاء الضوء على ماضي (بيتر ولش) إحدى شخصيات الرواية :

" **لقد فُصِل في الماضي من أوكسفورد – هذا صحيح . كان اشتراكياً فاشلاً بمعنى من المعاني - هذا صحيح أيضاً** " [2] .

أما الاسترجاع الداخلي فقد احتل المرتبة الثانية – كما هو الحال عند كوليت خوري في روايتيها " ليلة واحدة " ، " ومر صيف " حيث تكرر في رواية " مسز دالوي " (٩) مرات ؛ محتلاً (٦٧) سطراً ، وتكرر في رواية "هل تحبين براهمز" (٢٨) مرة ؛ في (١٥٣) سطراً . وجاء في رواية " الاحتقار " (٢٢) مرة ؛ محتلاً بذلك (٩٦) سطراً .

نورد مثالاً عن الاسترجاع الداخلي ؛ استرجاع (ريشار) الشخصية المحورية الساردة في رواية " الاحتقار " لألبرتو مورافيا لمشهد زوجة المخرج بازيتي المحبة لزوجها ، المعجبة به إلى أقصى درجات الإعجاب ؛ أثناء مراقبته ملامح زوجته إميلي وهي تتحدث مع المنتج باتيستا :

" **وقد تذكرت ، الآن ، مثل هذه النظرة يوم تناولنا الغداء في منزل المخرج بازيتي، الممتقع التافه ، وهو يتحدث وزوجته تنظر إليه بعينين نشوى ، فيهما الحب والخضوع والإخلاص والإعجاب ...**" [3]

---

[1] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٥٩ .

[2] – مسز دالوي ، ص ٥٩ .

[3] – الاحتقار ، ص ١٩٦ .

أما بالنسبة للاسترجاع المزجي فلم نجد أمثلة له في الروايات السابقة بخلاف مـا رأيناه في روايات كوليت خوري .

- وقد قام الاسترجاع بنوعيه (الداخلي والخارجي) في روايات فرجينيا وولف ، وفرانسواز ساجان ، وألبرتو مورافيا التي ذكرناها بالمهام والوظائف التي قام بها في روايات كوليت خوري (محل الدراسة) ، **وهذه الوظائف هي :**

آ- وظائف الاسترجاع الداخلي :

(١) – سد بعض الثغرات، واستكمال بعض الأحداث التي تم تجاوزها أثناء السرد:

من ذلك قول السارد بضمير الـ (أنا) و" ريشار مولتيني " في رواية " الاحتقار " شارحاً ظروف الحادث الذي أودى بحياة زوجته (إميلي) مستكملاً هذه الفقرة التي تركت في السرد من قبل :

" علمت لدى وصولي نابولي ، أن إميلي قد ماتت في ذلك الحادث الذي وقع قرب "تيراسينا" وأن الوفاة قد حدثت في ظروف غريبة .. فقد قيل لي أن إميلي كانـت مستسلمة للنوم تحت تأثير الحرارة ، وضغط التعب ، فأحنت رأسها الذي اسـتند بذقنها على صدرها ، وكان باتيستا بجانبها يقود سيارته على عادتـه بسـرعة كبيرة، وفجأة برزت له في طريق معترضة ، عربة يجرهـا جاموسـان ، فشـد باتيستا المكابح ، فتوقفت السيارة بعنف ..." [1] فقد قام هذا الاسترجاع بسد ثغرة تُركت في ثنايا البنية السردية لرواية " الاحتقار " .

(٢) – **وقد يستخدم الاسترجاع الداخلي لاسترجاع شخصية دخلـت السـرد لأول مرة، أو لاسترجاع شخصية غابت فترة عن الأحداث :**

من ذلك استرجاع (السارد) في رواية " الاحتقار " شخصية المنتج (باتيستا) بقوله:

" باتيستا شاب يقوم على الإنتاج السينمائي تحت شعار شـركة متواضـعة هـي شركة (أفلام النصر) معتمداً في ذلك على أفلام ذات نوعية سطحية ... ظفـر بها نجاحاً تجارياً مرموقاً .... " [2]

---

[1] - الاحتقار ، ص ١٩٦ .

[2] – المصدر السابق ، ص ٨٣ .

فقد قام السارد بضمير الأنا بإلقاء الضوء على حياة المنتج المهنية من خلال هـذا الاسترجاع .

(٣) – **علاج الأحداث المتزامنة ، التي تستلزم تتـابع الـنص ، بحيـث تُتْـرَك الشخصية الأولى ، وتتم العودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانية :**

نعثر على هذا النوع من الاسترجاع في رواية " هل تحبين براهمز " لفرانسـواز ساجان ، ورواية " مسز دالوي " لفرجينيا وولف ؛ أما في رواية " الاحتقار " فلـم يتم استخدامه مطلقاً لأن السارد في الرواية الأخيرة استخدم التسلسـل الزمنـي ، وتجنب استعمال هذا النوع من الاسترجاع لما ينجم عنه من لبس .

ومثال ذلك ما نجده في رواية " مسز دالوي "[١] عندما تركت الكاتبـة فرجينيـا وولف شخصية " السيدة دالوي " بعد أن أضاءت بعـض الجوانـب فـي حياتهـا الحاضرة والماضية ؛ لتلتفت إلى شخصية " سبتيموس وارن " فتعود بنا إلى الوراء لمصاحبة هذه الشخصية وإضاءة بعض الجوانب في حياتها من خلال الاسـترجاع ويعود ذلك لأن " **قصة سبتيموس وارن ، تبدو في أحداثها منفصلة عن القصـة الأساسية قصة " السيدة دالوي** " "[٢] .

ومن الوظائف الأخرى التي قام بها الاسترجاع الداخلي في الروايات السابقة ، ولم نجدها في روايات خوري :

آ – تذكر حدث مرتبط بالحدث الآني للسرد :

مثل قول السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز " متـذكراً مشـاعر الوحدة التي تعاني منها بول يومياً ؛ عندما حدثها صديقها " سيمون " عن خوفه من العزلة :

" وفي لمحة ، طافت بها صورة طرف الجدار المقابل لسريرها في غرفة نومها ، وما ارتسم في ذلك الحيز من ستائر مسدلة ، ولوحة قدم بها العهد ، ومنضـدة صغيرة إلى اليسار .. ذلك المشهد الذي كانت تنظر إليه كل يوم ، صباح مساء ،

---

[١] – مسز دالوي ، ص ٢٥ وما بعدها .

[٢] – رشيد ، أمينة : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص ٨١ .

وربما لن تبرح النظر إليه بعد فوات عشر سنين أخرى ... وهـي إذ ذاك أشـد وحدة منها اليوم ! ... " [١]

فعن طريق الاسترجاع الداخلي تم الربط بين ما قاله (سيمون) عن مشاعر الوحدة وخوفه من العزلة ، وصور العزلة والفراغ الذي تعيشه (بول) بأسلوب سلس ذكي، وهذا ما وجدناه عند كوليت في رواية " ليلة واحدة " ، ولكن هذه الوظيفة قام بهـا الاسترجاع الخارجي كما رأينا في دراستنا وظائف الاسترجاع في روايات كوليت خوري .

ب – تكرار الحدث :

حيث يقوم الاسترجاع بمجرد تكرار الحدث فقط ؛ مثال ذلك ما كرره السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز " من أحداث متشابهة إلى حد التطابق لحياة "سيمون" العاطفية الماضية ، وهذا ما نجده بقوله في الصفحة (٦٧) من الرواية : " ... حياة سهلة ، ورفاقاً مرحين ، وبغايا ، وطرقات مشمسة ... دار هذا كله في ذاكرته دون أن يستوقفه شيء منه " [٢] ، وقوله في الصفحة (١٠٠) " **وهو الفتى الذي كان سرعان ما يضيق بخليلاته بل وينفر من أحاديثهن العاطفيـة ...** " [٣] فالسارد في هذين المثالين يكرر الفكرة نفسها ؛ ولا يقدّم للقارئ معلومات إضافية عن حياة "سيمون" . وما ذكرته "السيدة بروتن" في الصفحة (٢١١) من روايـة " مسز دالوي " عن خبر انتحار سبتيموس ، الـذي جـاء مفصّـلاً فـي الصـفحة (١٧١)[٤] من قبل السارد .

تقول " السيدة بروتن " : " **لقد ألقى الفتى بنفسه من نافذة . برقت الأرض نحـو الأعلى ، وانغرزت فيه الأوتاد المعدنية الصدئة " [٥]** .

---

[١] - هل تحبين براهمز ، ص ٨٣ .

[٢] - المصدر السابق ، ص ٦٧ .

٣ - المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

٤ - مسز دالوي ، ص ١٧١ .

[٥] – المصدر السابق ، ص ٢١١ .

(١) – **استدعاء بعض الأحداث السابقة لبداية السرد :** ومن ذلك ما ذكره السارد الغائب في رواية " مسز دالوي " من استرجاع أيام طفولة " السيدة بـروتن " فـي ديفنشاير :

" لقد كانت دائماً تعود إلى تلك الحقول في ديفنشاير ، وكانت هنالـك الكـلاب ، وكانت هنالك الجرذان ، كما كانت هنالك أبوها وأمها على المرج تحت الأشجار ، وعدة الشاي في الهواء الطلق ، بالإضـافة إلـى أحـواض الأضـاليا وعشـب السهوب، وهم العفاريت الصغار دائماً مصدر أذى ما ، يتسللون عائـدين عبـر الشجيرات، كي لا يراهم أحد ، كلهم متوحلون من شيطنة ما . يا لتلك الكلمـات التي كانت تقولها مربيتها العجوز عن أثوابها . يا ويحي ، لقد تـذكرت – كـان ذلك اليوم يوم خميس في بروك ستريت " [١] ، فاشتداد الحرارة في ذلـك اليـوم الحزيراني جعل (السيدة بروتن) تتذكر أيام طفولتها في حدائق ديفنشاير .

(٢) – **قد يأتي الاسترجاع مرتبطاً بملء بعض الثغرات فـي حيـاة الشخصـية المحورية سابقة لحدود المحكي الأول :**

يتضح ذلك في قول السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز " عن ذكريـات (بول) – الشخصية المحورية – مع زوجها الأول :

" ذكرتها هذه الحركة بحركة مماثلة بدرت منها فيما قبل خمس عشـرة سـنة ، حينما كانت في كنف زوجها "مارك" وكانا يقضيان العطلة السنوية معـاً للمـرة الثانية ، وقد أحست هي إذ ذاك بأن أمرهما لن يستقيم طويلاً . كانا في مركـب "مارك" والشراع يخفق للريح خفقات قلب مضطرب لم يجد له مسـتقراً . كانـت يومئذ في الخامسة والعشرين من عمرها " [٢] .

(٣) – **قد يرتبط الاسترجاع بذكر معلومات عن الشخصيات الأخرى :**

ككلام السارد الغائب في رواية " مسز دالوي " عـن حيـاة (لوكريزيـا) زوجـة (سبتيموس وارن) في إيطاليا قبل زواجها :

---

[١] – مسز دالوي ، ص ١٢٨ .

[٢] - هل تحبين براهمز ، ص ٤٨ .

" بعيدة كانت إيطاليا والبيوت البيضاء ، والغرفة التي كانت أخواتها يستعملنها لصنع القبعات ، والشوارع المكتظة بأناس يمشون هوناً ، يقهقهون عالياً..[1] "

(٤) – **وقد يرتبط الاسترجاع باستدعاء حدث مرتبط بالحدث الآني للسرد :**

كما استعاد السارد بضمير " الأنا " (ريشار مولتيني) في رواية " الاحتقار " ذكرياته مع (إميلي) زوجته ، التي كانت متعلقة به أيام زواجهما الأولى ، ومقارنة ذلك بعدم اكتراثها به وبتغيبه عن البيت بعد عامين من الزواج حيث يقول : " **ما أجمل ذلك العهد الذي كانت فيه إميلي تظهر استياءها من غيابي حين كنت أدعها وفي القلب حفيف يوحي بأن هذا الاستياء برهان إضافي على الحب العظيم الذي تكنه لي " [2] .**

فالصدود الذي أظهرته إميلي لزوجها جعلته يستعيد في ذاكرته مظاهر تعلقها به أيام زواجهما الأولى .

- ووفقاً لهذه الوظائف المتنوعة للاسترجاع ، هناك أنواع أخرى للاسترجاع – كما هو الحال عند كوليت – داخل بنية السرد لروايات "ساجان ، وولف ، مورافيا"، فهناك الاسترجاع الاستكمالي (الداخلي والخارجي) ؛ الذي تكرّر في رواية " مسز دالوي " (٧٠) مرة في (٩١٠) سطر ؛ بنسبة (٥٨,١٨%) بالنسبة لمجمل سطور الاسترجاع في الرواية ؛ كما تكرر في رواية " هل تحبين براهمز " (٤٣) مرة في (٢٢٧) سطراً ، بنسبة (٦٩,٤٢%) بالنسبة لمجمل سطور الاسترجاع في الرواية أما في رواية " الاحتقار " فقد تكرر (١٨) مرة ، محتلاً بذلك (٢٨٥) سطراً ؛ بنسبة (٧٥,٧٩%) بالنسبة إلى سطور الاسترجاع في الرواية.

وهناك الاسترجاع التكراري (الداخلي والخارجي) الذي تكرر في رواية " مسز دالوي " (٣٤) مرة في (٦٥٤) سطراً ؛ بنسبة (٤١,٨١%) بالنسبة إلى مجمل سطور الاسترجاع في الرواية ، وتكرر في رواية " الاحتقار " (٢٢) مرة

---

١ – مسز دالوي ، ص ٢٨ .

٢ - الاحتقار ، ص ١٩ .

في (٩١) سطراً ؛ بنسبة (٢٤,٢١%) من مجمل سطور الاسترجاع في الرواية ، وفي رواية " هل تحبين براهمز " تكرر (٩١) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٠٠) سطر ؛ بنسبة (٣٠,٥٨%) بالنسبة إلى مجمل سطور الاسترجاع في الرواية .

- **وبالنسبة لتقنية الاسترجاع في روايات (وواف ، ساجان ، مورافيا) ، من حيث طبيعة الاسترجاع، واللسان السارد له** ، فقد جاءت متعددة متنوعة - كما هو الحال في روايات كوليت خوري – وكما يتجلى في جدول (خصائص تقنية الاسترجاع) السابق ، فمن حيث طبيعة الاسترجاع جاءت متنوعة داخل بنية السرد الروائي ؛ من حيث السرد والحوار والاشتراك بينهما ؛ حيث تكررت تقنية الاسترجاع في سرد رواية " مسز دالوي " (٩٤) مرة ، وداخل الحوار (٧) مرات، ومشتركاً بينهما (٣) مرات ، بينما تكرر في سرد رواية " هل تحبين براهمز " (٤٣) مرة ، وداخل الحوار (١٦) مرة ، ومشتركاً بينهما (٣) مرات فقط . أما في رواية " الاحتقار " فقد تكرر في السرد (٣١) مرة ، وداخل الحوار (٨) مرات ، ومشتركاً بينهما (مرة واحدة) فقط .

- **وبالنسبة للسان السارد للاسترجاع داخل روايات (وواف ، ساجان ، مورافيا)، فقد جاء متنوعاً أيضاً بين السارد والشخصية ، ومشتركاً بينهما** ؛ كما هو الحال في روايات كوليت خوري .

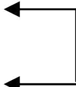
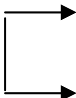
ففي رواية " مسز دالوي " جاء مكرراً (٩٤) مرة على لسان السارد ، و(٧) مرات على لسان الشخصيات ، و(٣) مرات مشتركاً بين السارد والشخصيات . أما في رواية " هل تحبين براهمز " فقد تكرر على لسان السارد (٤٧) مرة ، وعلى لسان الشخصيات (٤٧) مرة ، ومشتركاً بين السارد والشخصيات (مرتين) فقط . كذلك في رواية " الاحتقار " فقد جاء (٣٩) مرة مكرّراً على لسان السارد ، و(مرة واحدة) فقط على لسان الشخصيات ، ولم يأت مشتركاً بين السارد والشخصيات . وكما هو واضح ، فإن معظم الاسترجاعات في الروايات السابقة جاءت كما في روايات كوليت خوري على لسان السارد ؛ مما يعني سيطرة السارد شبه المطلقة على سير العمل السردي في جميع هذه الروايات ؛ التي استفادت من تقنيات رواية تيار الوعي ، حيث يكون السارد هو المؤطر الرئيس لبنية الخطاب السردي .

طرق ربط تقنية الاسترجاع بمستوى المحكي الأول :

اعتمد السارد في روايات (ووولف ، ساجان ، مورافيا) على الوسائل نفسها التي تم استخدامها في روايات كوليت خوري ، لربط المقطع الاسترجاعي بمستوى السير السردي الرئيس ، وهو ما يتم تفصيله بالشكل الآتي :

(١) – قد يطوق السارد مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة في طرفيها :

يتضح هذا الشكل من المقاطع الاسترجاعية في الاسترجاع الذي يتذكر فيـه (سيمون) روجيه ومشاعره تجاه صديقته (بول) في رواية " هل تحبين براهمز" :
" إنه ما كان يفكر إلا في " روجيه " فقد كان يراه متأهباً لاسترداد متاعه ، وكـان خائفاً ، ولكنها كانت تعلم أن "روجيه" لا يفكر فيها ... " [(١)]

- بداية الاسترجاع  ما كان يفكر 
- نهاية الاسترجاع ← لا يفكر فيها

(٢) – يطلق السارد حدثاً آنياً يستحضر به حدثاً ماضياً أو أكثر :

كما يتجلى في المقطع الاسترجاعي الذي يخبر فيه السارد القارئ عن عـدد المرات التي زارت فيها (السيدة دالوي) زوجة (هيوغ) في المشافي ، عنـد لقـاء (السيدة دالوي) بهيوغ في الطريق ؛ وإخباره إياها عن مرض زوجته :
" وأما الزوجان وايتبرد فقد جاءا " لمراجعة أطباء " . فمرات عديدة ، لا تحصـى كانت كلاريسا قد عادت إفيلين وايتبرد في أحد المشافي الخصوصية " [(٢)]
فلقاء (السيدة دالوي) بهيوغ جعلها تسترجع ذكريات زيارتها لزوجته في المشفى .

(٣) – وقد يهيئ السارد القارئ بجملة تمهيدية يصدر بها مقطعه الاسترجاعي ، كما يظهر في قول السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز " : " منذ سـت سنين ...." [(٣)]

---

[١] – هل تحبين براهمز ، ص ١٤٩ .

[٢] - مسز دالوي ، ص ٧ .

[٣] - هل تحبين براهمز ، ص ٥٠ .

(٤) – كثيراً ما يعتمد السارد على الذاكرة في استرجاعاته :

ويتجلى ذلك في قول (ريشار) الشخصية المحورية الساردة عن السكرتيرة التـي يعمل معها في رواية "الاحتقار " في حواره مع زوجته :

" **إنك تذكرينها ... قد جاءت إلى هنا منذ أشهر** " [(١)]

فالسارد يعتمد على الذاكرة لاستعادة شخصية السكرتيرة واسترجاعها .

(٥) – يأتي ممتزجاً بالخيال الذهني التصويري :

كقول السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز " : " **تخيلـت مـا عسـى أن يرتسم " على ملامح " روجيه " إذ رآها جالسة – بوجه كوجوه رجال الأعمال – تروع فتى غاضباً آية في الحسن ، ملتفاً في ردائه المنزلي ، في الساعة العاشرة صباحاً ...**" [(٢)]

(٦) – وقد يأتي الاسترجاع ممتزجاً بالحوار الداخلي :

كاسترجاع السارد الغائب في رواية : " مسز دالوي " على لسان (بيتـر ولـش) لمشاعره تجاه " السيدة دالوي " بعد زيارته لها :

" ومن ثمّ هذه الموجة العارمة المذهلة من العواطف – منفجراً بالبكاء هذا الصباح، فعن ماذا ذلك كله ؟ ماذا يمكن أن تكون كلاريسا ظنته ؟ لقد ظنته سخيفاً في أغلب الظن ... " [(٣)]

(٧) – وقد يمتزج الاسترجاع بالأسلوب غير المباشر الحـر Style Indirect Libre ، والأسلوب المباشر الحر Style direct Liber :

من ذلك ما جاء على لسان (إميلي) في رواية " الاحتقار " من استرجاع لموقـف زوجها بعد مشاهدته خيانتها له :

" **تلفتت ، وكأنها تقرأ أفكاري .. وقالت :**

---

١ – الاحتقار ، ص ١٢١ .

٢ - هل تحبين براهمز ، ص ٥٨ .

٣ - مسز دالوي ، ص ٩٢ .

- إن الرجل ، الرجل لا يتصرف تصرفك الذي فعلته مساء أمس بعد الـذي .... ما رأيته " [1]

فالاسترجاع جاء في ثنايا المشهد الحواري وملتحماً به .

كما جاء الاسترجاع على لسان (روجيه) في رواية " هل تحبين براهـز " فـي حوار له مع (بول) :

" – بمناسبة ذكر الليالي المجنونة ، لقد التقطني رجال الشـرطة أخيـراً – ذات مساء – كما يلتقطون صبياً . كنت قد تعاركت مع شخص ...

- ولماذا تعاركت ؟

- لست أذكر . ولكنه كان يتوجع .. " [2]

(٨) – **وأحياناً يبدأ السارد استرجاعه باسم موصول للربط بـين المحكـي الأول والاسترجاع :**

يظهر ذلك في قول السارد الغائب عن حياة (سبتيموس وارن) في رواية " مسز دالوي " :

" كان سبتيموس من أوائل المتطوعين . لقد ذهب إلى فرنسا لإنقاذ إنكلترا ، التي كانت تتألف كلها تقريباً ، كما خيّل إليه ، من مسرحيات شكسبير ومثيلات الآنسة إيزابيل بول ، وهي تخطر بثوب أخضر في إحدى الساحات " [3]

فالاسم الموصول (التي) ساهم في ربط المقطع الاسترجاعي بالسرد الرئيس .

ومن الوسائل الأخرى التي اعتمدها السارد في روايـات (وولـف ، سـاجان ، مورافيا) لربط المقطع الاسترجاعي بمستوى المحكي الأول ، ولم نجد ما يماثلها عند كوليت الأساليب الآتية :

آ – **يأتي الاسترجاع مصدّراً بأداة تشبيه (كما ، كأن)** مثل قول السارد الغائـب على لسان (بيتر ولش) في رواية " مسز دالوي " مستعيداً ذكريات شبابه :

---

[1] - الاحتقار ، ص ٢٥٤ .

[2] – هل تحبين براهمز ، ص ٥١ .

[3] - مسز دالوي ، ص ٩٩ .

" إن مستقبل الحضارة يكمن ، خطر له ، في أيدي الشباب ، كأولئك الشباب ، في أيدي الشباب كما كان قبل ثلاثين سنة خلت ، بحبهم للمبادئ المجـردة ، بطلب إرسال الكتب إليهم ...." (١)

فالأداة (كما) ساهمت في ربط مقطع الاسترجاع بالسرد الرئيس .

ب – **في بعض الأحيان يبدأ السارد استرجاعه بفعل تذكر ، ثم ينهي الاسـترجاع بجملة تحمل قرينة الزمن الآني** :

كقول (ريشار) في رواية " الاحتقار " :

" لقد كان تعلقها بي شديداً جداً ، وقد صحبتني ذات يوم إلى المحطة لتودعني في سفر إلى إيطاليا الشمالية لأداء مهمة كُلّفت بها ، وهناك رأيتها في لحظة تـدير رأسها لتخفي دموعاً ملأت مآقيها ، وتجاهلت حينئذ – ذلك ، ولكـن ... طـوال الرحلة احتفظت بتلك الصورة الباكية ، فحق علي الندم ، ومن ذلك عوّلت علـى ألاّ أسافر بدونها ، ولم أنفرد . كان هذا ، فيما مضى ، وإلى عهد قريـب ، أمـا الآن ..." (٢)

وهو ما ينبه القارئ إلى انتهاء الاسترجاع ، ومواصلة السير السردي الرئيس مرة أخرى .

ج – وأحياناً يأتي الاسترجاع بين علامتي اعتراض ؛ كقول (ريشار) في روايـة " الاحتقار " :

" كانت مصاعبي – مع إميلي – تكمن في أني كنت قبل ذلك بزمن ، قد تعاقـدت على شراء شقة بالتقسيط ، ولم أكن أملك المبلغ الضروري لذلك .. " (٣)

فعلامتا الاعتراض حددتا موضع الاسترجاع .

---

[١] - مسز دالوي ، ص ٥٩ وما بعدها .

[٢] - الاحتقار ، ص ١٨ .

[٣] - المصدر السابق ، ص ٢١ .

المدى والسعة :

أولاً - المدى الزمني للاسترجاع :

يأتي المدى الزمني للاسترجاع في روايات " مسز دالوي " لفرجينيا وولف " ، و " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان ، و" الاحتقار " لألبرتو مورافيا متنوعاً؛ بعداً وقرباً ؛ تبعاً لعلاقته بمستوى القص الأول – كما هو الحـال فـي روايـات كوليت خوري – وقد أتى المدى الزمني محدداً وغير محدد ؛ وفقاً للقرينة الزمنية التي يستخدمها السارد داخل بنية المقاطع الاسترجاعية ؛ وهو مـا يتضـح فـي الجدول الآتي :

جدول يوضح نسبة تواتر المدى الزمني للاسترجاع وأنواعه داخل روايات (وولف ، ساجان، مورافيا)

اسم الرواية	عدد مرات المدى الاسترجاعي	نوعية المدى وفقاً للقرينة الزمنية			
		محدد	النسبة	غير محدد	النسبة
مسز دالوي	١٠٤	٣٣	٤٠,٦٦%	٧١	٥٩,٣٣%
هل تحبين براهمز	٦٢	٣٢	٥١,٦١%	٣٠	٤٨,٣٩%
الاحتقار	٤٠	٢٤	٦٠%	١٦	٤٠%

يظهر من الجدول السابق ، تكرار المدى الزمني للاسترجاع في روايـة " مسـز دالوي " لفرجينيا وولف (١٠٤) مرات ، وهو نفسه عدد مرات الاسـترجاع فـي الرواية ، منه (٣٣) مرة مدى محدد ؛ بنسـبة ٤٠,٦٦% مـن مجمـوع مـرات الاسترجاع ، و(٧١) مرة مدى غير محدد ؛ بنسبة ٥٩,٣٣% من مجموع مـرات الاسترجاع .

وتكرر المدى الزمني للاسترجاع في رواية " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان (٦٢) مرة ، وهو نفسه عدد مرات الاسترجاع في الرواية ؛ منه (٣٢) مرة مدى محدد ؛ بنسبة ٥١,٦١% من مجموع مرات الاسترجاع ، و(٣٠) مرة مـدى غير محدد ؛ بنسبة ٤٨,٣٩% من مجموع مرات الاسترجاع . أمـا فـي روايـة

" الاحتقار " لألبرتو مورافيا ، فقد تكرر المدى الزمني للاسترجاع (٤٠) مـرة ، وهو نفسه عدد مرات الاسترجاع في الرواية ؛ منه (٢٤) مرة مدى محدد ، بنسبة ٦٠% من مجموع مرات الاسترجاع ، و(١٦) مرة مدى غير محدد ؛ بنسبة ٤٠% من مجموع مرات الاسترجاع .

- وجدير بالذكر أن نجد السارد في الروايات الثلاث السابقة المدروسة يسـتعين بقرائن زمنية داخل المقاطع الاسترجاعية ؛ يستطيع القـارئ مـن خلالهـا أن يستنتج المدى الزمني للاسترجاع ؛ حسب علاقته بالسير الرئيس للسرد ؛ كقول السارد بضمير الأنا (ريشار) في رواية " الاحتقار " : " **كنا نعتمد في سكننا خلال العامين الماضيين** " [1] ؛ وكقول السارد في روايـة " مسـز دالـوي " : " **كـان بمقدورك أن تشتري ، قبل الحرب ، قفازات مستوفية للشـروط ...** " [2] وقـول السارد في رواية " هل تحبين براهمز ": " **كانت هذه المرأة تذكرها بشخصية مـا . ثم فطنت أنها تشبه بكل بساطة تلك الشخصية التي حاكاها "سيمون" بالأمس...** " [3] .

وبذلك نلاحظ أن المدى الزمني المحدد في رواية " مسز دالـوي " يتـراوح بـين " **الليلة الماضية** " [4] ؛ وبين " **أربعة وثلاثين عاماً** " [5] . وجاء المـدى الزمنـي المحدد في رواية " الاحتقار " بين " **الصباح** " [6] و"**عامين** " [7] . بينمـا تـراوح المدى الزمني المحدد في رواية " هل تحبين براهمز " بين "**هذا الصباح** " [8]، وبين " **خمس عشرة سنة** " [9] .

---

[1] - الاحتقار ، ص ٢١ .
[2] - مسز دالوي ، ص ١٣ .
[3] - هل تحبين براهمز ، ص ٩٢ .
[4] - مسز دالوي ، ص ٣٧ .
[5] - المصدر السابق ، ص ٤ .
[6] - الاحتقار ، ص ١٩٢ .
[7] - المصدر السابق ، ص ١٣٤ .
[8] - هل تحبين براهمز ، ص ١٨٣ .
[9] - المصدر السابق ، ص ١٨٤ .

هذا التحديد الزمني الدقيق للمدى الاسترجاعي يضفي علـى الأحـداث الصـدق والواقعية التي تجعل القارئ يتماهى مع تجربة السارد .

- وبالنسبة للمدى غير المحدد في الروايات السابقة ، فقد فاق مـن حيـث نسـبة التواتر – نسبة المدى المحدد كما رأينا في روايات كوليت خوري – وكأن السارد يحث ذهن القارئ وتفكيره ليستنتج المسافة الزمنية للمدى الاسترجاعي ، ومن ثـم يساهم مع السارد في تلقي التجربة ؛ وهو ما يتجلى في قول السارد علـى لسـان (السيدة دالوي) في رواية " مسز دالوي " :

" إن ريتشارد يتناول الغداء مع السيدة بروتن ، عادت لها هذه الخـاطرة . لقـد تركني ... " [1] وكذلك قول (ريشار) في رواية " الاحتقـار " : **" وتصـعد مـن أعماق الذاكرة ما يشبه الجواب على سؤال كنت أطرحـه علـى نفسـي خـلال انتظاري الدخول إلى مكتب باتيستا ... "** [2] ، وفي قول السارد الغائب على لسان (بول) في رواية " هل تحبين براهمز " : **" كنتُ خليقة بأن أبقى في كنف "مـارك" زوجي . لقد كان لطيفاً ؛ في الواقع ، ومن أرقى أهل المجتمع ... "** [3] .

---

[1] - مسز دالوي ، ص ٥٥ .

[2] - الاحتقار ، ص ١٠٠ .

[3] - هل تحبين براهمز ، ص ١٨٣ وما بعدها .

سعة الاسترجاع :

جاءت سعة الاسترجاع في روايات " مسز دالوي " ، " هل تحبين براهمز " ، " الاحتقار " في معظمها قصيرة من حيث عدد الأسطر ؛ وهذا مـا يتضـح فـي الجدول الآتي :

جدول يوضح سعة الاسترجاع مقاسة بالأسطر في روايات
(وولف ، ساجان ، مورافيا)

اسم الرواية	١/١٠	١١/٢٠	٢١/٣٠	٣١/٤٠	٤١/٥٠	٥١/٦٠	٦١/٧٠	٧١/٨٠	٨١/٩٠	٩١/١٠٠	١٠١/١١٠	١١١/١٢٠	١٢١/١٣٠	١٣١/١٤٠	١٤١/١٥٠	١٥١/١٦٠	المجموع
مسز داولي	٧٠	١٦	٩	٢	١	١		١		١		١				٢	١٠٤
هل تحبين براهمز	٥٥	٦	-	١	-												٦٢
الاحتقار	٣٢	٦	٢														٤٠

وكما هو واضح في الجدول السابق ، نرى أن كل اسـترجاعات روايـة " مسـز دالوي " جاءت في معظمها قصيرة في عدد أسطرها ؛ ما عدا بعض الاسترجاعات الطويلة السعة التي قد تتعدى في بعض الأحيان (١٥٠) سطراً ؛ في حين أن جميع الاسترجاعات في روايتي " هل تحبين براهمز " و"الاحتقار" جاءت قصيرة السعة، وهذا ما رأيناه لدى دراستنا سعة الاسترجاع في روايات كوليت خوري .

وهكذا فقارئ الجدول السابق يلحظ ذلك ، فالاسترجاعات في رواية " مسـز دالوي " جاءت قصيرة (٩٧) مرة ؛ بنسبة ٨٣,٦% من مجموع مرات الاسترجاع. وفي رواية " هل تحبين براهمز " تكررت الاسترجاعات القصـيرة (٦٢) مـرة ؛ بنسبة ١٠٠% ، وفي رواية " الاحتقار " تكررت الاسـترجاعات القصـيرة (٤٠) مرة ؛ بنسبة ١٠٠% أيضاً من مجموع مرات الاسترجاع في الرواية .

وبشكل أكثر تحديداً ، فقد كان عدد الاسترجاعات التي يتراوح طولها النصي بين (١٠/١) سـطر ؛ بلغ في رواية " مسـز دالـوي " (٧٠) مـرة ؛ بنسـبة ٦٧,٣% من مجموع مرات الاسترجاع ، وفي رواية " هل تحبين براهمز " بلـغ عددها (٥٥) مرة ، بنسبة ٨٨,٧% من مجموع مرات الاسترجاع ، كما بلغ عددها في رواية " الاحتقار " (٣٢) مرة ؛ بنسبة ٨٠% من مجموع مرات الاسترجاع .

وجاءت الاسترجاعات التي يتراوح طولها النصي بين (٢٠/١١) سطراً فـي رواية " مسز دالوي " (١٦) مرة ، وفي رواية " هل تحبين براهمز " (٦) مرات ، وفي رواية " الاحتقار " (٣٢) مرة .

ب- الاستباق Prolepse :

تمثل تقنية الاستباق في المنظور السردي " **حالة استشراف وقراءة واستقدام للآتي " [(١)] و" سرد حدث مستقبلي تُكِهن به "** [(٢)] . فهي فـي تشـكيلها الزمنـي مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة ، ويحدث الاسـتباق فـي لحظة زمنية " **قابلة للاستجابة لمتطلبات التوقف الزمني ؛ عندما يكون بمقـدور الروائي بث شريط سينمائي عن أحداث قادمة ستقع فيما بعـد ، وربمـا كانـت التنبؤات أو التطلعات أو الرؤى الاستشرافية هي أفضل النماذج السردية الصالحة لمثل هذا التوقف الزمني السردي " [(٣)]**.

وتعد هذه الظاهرة نادرة في الروايات الواقعية ، وفي القص التقليدي ؛ لأنهـا تتنافى مع " **فكرة التشويق التي تكوّن العمـود الفقـري للنصـوص القصصـية التقليدية ؛ التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال " ثم ماذا ؟ " ، وأيضاً مـع مفهوم الراوي الذي يكشف أحداث الرواية في نفس الوقت التـي يرويهـا فيـه ويُفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة " [(٤)]** لذلك فمن الممكـن القـول ، إنّ النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي " **النصوص المسـرودة**

---

[١] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢١٥ .

[٢] – فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٠ وما بعدها .

[٣] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢١٥ وما بعدها .

[٤] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٥ .

بضمير المتكلم " [١] والكتابات السردية (السير ذاتيـة) Auto Biographique حيث إن الراوي " **يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد ، لحظة بداية القص ، وتستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون الإخلال بمنطقية النص ، ومنطقية التسلسل الزمني** " [٢] .

يرتبط الاستباق بعلاقته بنقطة النهاية في السرد الأساسي فوفقاً لهذه النهايـة السردية ؛ ينقسم الاستباق إلى " **استباقات داخلية واستباقات خارجيـة ، تكميليـة وتكرارية** " [٣].

١"- أنواع الاستباق :

١ – الاستباق الداخلي The Internal Prolepse :

هو استباق يقع داخل حدود السير السـردي الأساسـي ، ولا يجـاوز مـداه الزمني، ويأتي على شكل استباقات تكميلية " تتنبأ بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً " [٤]، واستباقات داخلية تكرارية مهمتهـا " **الإعـلان عـن الموقـف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً** " [٥] وهو ما يسمى بالإنذار المبكـر ، و" يتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي ، ويخضع بـدوره لمقولـة المدى والسعة، حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحققه مدى قصيرة أو طويلة " [٦] وقد يكون هذا الإعلان غير مصرح به ؛ لأن السارد يشير إلى شخصية أو حادثة دون أن يعرفنا بالأثر الذي سيتركه في تغيير مجرى الأحداث مستقبلاً .

٢ – الاستباق الخارجي The External Prolepse :

هو استباق يقع خارج المدى الزمني للمحكي الأول ، ويكون على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا ، ويقل استخدامه مقارنة بالاستباق الداخلي .

---

[١] – عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣٣ .

[٢] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٥ .

[٣] – مونتاليبتي ، كريستين (٢٠٠١) : " جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة " ، ترجمة : غسان السيد ، وائل بركات ، دار الرحاب للنشر ، ط١ ، دمشق ، ص ٨٤ .

[٤] - عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣٤ .

[٥] – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[٦] – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٣ – الاستباق المزجي The Mixed Prolepse :

وهو ما يجمع بين النوعين السابقين ، وأقل تداولاً منهما .

٢"- تقنية الاستباق في روايات كوليت خوري :

تحتل تقنية الاستباق في روايات " كوليت خوري " مكانة خاصة ، ولاسـيما في روايتيها " أيام معه " و"ليلة واحدة ، لأنهما روايتان متأثرتان بروايـات تيـار الوعي ؛ تعتمدان على السرد بضمير الأنا ، " **وأفضل النصوص السـردية التـي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المـتكلم** " [1] لأن السارد ؛ في هذه الحالة يستطيع الانتقال بين أمس واليوم وغداً دون تمييز .

وقد جاءت تقنية الاستباق في أعمال كوليت خوري ثرية ومتنوعة ؛ من حيث عدد المرات ، ونوع الاستباق ، ومن حيث طبيعته ، واللسان السارد له ، وهو ما يتضح في الجدول الآتي :

جدول يوضح تقنية الاستباق في روايات كوليت خوري

اسم الرواية	مرات الاستباق	سطور الاستباق	نوع الاستباق وعدد سطوره					
			داخلي	السطر	خارجي	السطر	مزجي	السطر
أيام معه	١٣٨	٦١٥	٩٦	٤٤٨	٤٠	١٢٩	٢	٣٨
ليلة واحدة	٧٩	٣٢٢	٤٢	٢٠٦	٣٤	١٠١	٣	١٥
ومر صيف	٦٤	١٩٣	٤٣	١٢٧	٢٠	٦٢	١	٤

تابع الجدول السابق

اســـم الرواية	طبيعة الاستباق						اللسان السارد له		
	سرد	سطر	حوار	سطر	مشترك	سطر	السارد	الشخصية	مشترك
أيام معه	٨	٣٣	١٢٦	٥٢٨	٤	٥٤	٦٤	٥١	٢٣
ليلة واحدة	٩	١٢٧	٦٩	١٩٣	١	٣	٤٨	٢٦	٥
ومـــر	٢١	٨٣	٤١	١١٠	-	-	٣٢	٣٢	-

---

[1] – عيلان ، عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣٣ .

صيف									

وقارئ الجدول السابق يلاحظ تكرار تقنية الاستباق الزمني في رواية " أيام معه " (١٣٨) مرة على مساحة التتابعات النصية للرواية ، وهي (٧١٦) تتابعاً نصـياً ؛ محتلاً بذلك (١٨١) سطراً فقط ، بنسبة (٨,٤٢%) من مجمل سـطور الروايـة ؛ وهي (٧٣٠٧) أسطر .

وهذه النسبة لعدد مرات الاستباق كثيرة بالنسبة لعدد مرات الاسترجاع في روايـة " أيام معه " ؛ ويعود سبب ذلك إلى طبيعة السرد في هذه الرواية ؛ حيـث إنهـا تعتمد على صيغة السرد بضمير (الأنا) ؛ فهو سارد –على ما ترى سيزا قاسم– " **يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد ، لحظـة بداية القص** " [1].

وقد تكرر الاستباق في رواية " ليلة واحدة " (٧٩) مرة ؛ على مساحة التتابعـات النصية للرواية ، وهي (٣٨١) تتابعاً نصياً ؛ محتلاً بذلك (٣٢٢) سطراً ، بنسـبة ٩,١٤% من مجموع مجمل سطور الرواية ، وهي (٣٥٢٣) سطراً .

أما في رواية " ومر صيف " التي تعتمد على صيغة السرد بضمير الـ (هو) فقد تكرر الاستباق (٦٤) مرة ، على مساحة التتابعات النصـية للروايـة وهـي (٣٧٥) تتابعاً نصياً ؛ محتلاً بذلك (١٩٣) سطراً ؛ بنسـبة ٤,٢٧% مـن مجمـل سطور الرواية ، وهي (٤٥٢٢) سطراً .

- وبالنسبة لأنواع الاستباق في روايات كوليت خوري ؛ فقـد اسـتخدم السـارد الأنواع الثلاثة من الاستباق ، ففي رواية " أيام معه " استخدم السـارد الحاضـر الاستباق الداخلي (٩٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٤٨) سطراً ؛ بنسبة ٧٢,٨٥% مـن سطور الاستباق .

أما في رواية " ليلة واحدة " فقد استخدم السارد الحاضر الاستباق الـداخلي (٤٢) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٠٦) أسطر، بنسبة ٦٣,٩٨% من سطور الاستباق . كـذلك في رواية " ومر صيف " تكرر الاستباق الداخلي (٤٣) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٢٧)

---

[1] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٦٥ .

سطراً بنسبة ٦٥,٨٠% من سطور الاستباق ، وبذلك نلاحظ سـيطرة الاسـتباق الداخلي ، الذي لم يجاوز مداه نهاية المحكي الأول في الروايات الثلاث السـابقة ، ويتجلى ذلك في قول "ريم" في رواية " أيام معه " :

" فطويت أمنيتي في أعماق قلبي ، وأنا متأكدة من أنها ستصبح "واقعاً" في يـوم من الأيام . إن زياد سوف يطلب مني الزواج . سأرتمي بين ذراعيه ، وستجيبه دموع فرحي ... " [١]. يعد هذا الاستباق استباقاً داخلياً ، لأنه تحقق فعلاً في نهاية الرواية .

وجاء الاستباق الخارجي في الروايات الثلاث السابقة في المرتبـة الثانيـة ؛ حيث تكرر في رواية " أيام معه " (٤٠) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٢٩) سطراً ؛ بنسبة ٢٠,٩٨% من مجموع سطور الاستباق . وتكرر في رواية " ليلة واحـدة " (٣٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٠١) سطر ، بنسبة ٣١,٣٧% من مجموع أسطر الاستباق . أما في رواية " ومر صيف " فقد تكرر الاستباق (٢٠) مرة ؛ محتلاً بـذلك (٦٢) سطراً ؛ بنسبة ٣٢,١٢% من مجموع سطور الاستباق في الرواية ، ويظهر هـذا النوع من الاستباق في قول (يوسف الأسواني) في رواية " ومر صيف " :

" – سهير هل تعلمين أن جين ستزورنا في القاهرة ؟ سأرتب مع الدكتور أنـور لها دعوة ...." [٢] ، فهذا الاستباق خارجي لأنه يقع خارج المدى الزمني للمحكي الأول .

بينما جاء الاستباق المزجي الذي يجمع بين النوعين السابقين فـي المرتبـة الثالثة ؛ حيث تكرر (مرتين) فقط في رواية " أيام معـه " ؛ محـتلاً بـذلك (٣٨) سطراً؛ بنسبة ٦,١٨% من مجموع سطور الاستباق ، وتكرر في روايـة " ليلـة واحدة " (٣) مرات ؛ محتلاً بذلك (١٥) سطراً ؛ بنسـبة ٤,٦٦% مـن مجمـوع سطور الاستباق في الرواية .

---

[١] – أيام معه ، ص ١٧٦ .

[٢] – ومر صيف ، ص ٢٧١ .

أما في رواية " ومر صيف " فقد تكرر الاستباق (مرة واحدة) فقط ؛ محتلاً بذلك (٤) أسطر ؛ بنسبة ١,٥٦% من مجموع سطور الاستباق ، ويتضح ذلك في قول السارد في رواية " ليلة واحدة " شارحاً ما تمنته (رشا) وعزمت على فعله :

" يجب أن يكون لها طفل ... يولد مع الصباح المشرق ويترعرع تحت الشموس المحرقة ...

يجب أن يكون لها طفل ... يشرب من مياه بلادها ويغذيه تراب بلادها ...

وسيكون طفلها طفل بلادها الحبيب !

كيف ترددت في الذهاب إلى الطبيب ؟

لن تعود إلى زوجها ...

ولكن هذا لا يمنع من أن تذهب إلى الطبيب ...

فهي لن تستطيع إلا أن تعود إلى بلادها ....[1] "

فهو استباق داخلي يقع داخل حدود السير السردي الأساسي ، فـ (رشا) ذهبت إلى الطبيب ، وهو خارجي بحكم أنه وقع خارج حدود المدى الزمني للمحكي الأول ، فـ (رشا) لم تعد إلى بلادها وزوجها ، ولم تنجب طفلاً ..

- اعتمد السارد بضمير الأنا ، والسارد بضمير الغائب في روايات كوليت خوري؛ على قرائن متعددة داخل بنية السرد ؛ يحدد القارئ من خلالها المقطع الاستباقي داخل السرد، أو داخل المشاهد الحوارية، والمونولوج الداخلي ؛ وهي: (س / سوف + فعل مضارع) ، (فعل مضارع) ، (فترة زمنية لاحقة) ، (فعل مضارع + فترة زمنية لاحقة) .

ومن أمثلة ذلك داخل الروايات قول (ريم) في رواية " أيام معه " :

" سأحيطه بحناني ، سأبرهن له أن المرأة قادرة على أن تكون صديقة ...[2] "

فقد استخدم السارد في هذا المثال ؛ قرينة زمنية تحدد مقطع الاستباق ، وهي (س + فعل مضارع)

---

[1] – ليلة واحدة ، ص ٢١٤ .

[2] – أيام معه ، ص ٩٢ .

كذلك قول السارد الغائب في رواية " ليلة واحدة " .

" لن تعود إلى زوجها !

لن تعود إلى بلادها ! " [(١)]

وواضح أن القرينة الزمنية في هذا المقطع الاستباقي هي الفعل المضارع (تعود) .

وقول جين في رواية (ومر صيف) :

" بعد غد .. السفر .. بعد .. الثلاثاء ... " [(٢)]

فالسارد هنا استخدم عبارات تدل على فترات زمنية لاحقة (بعد غد ، الثلاثاء) .

أما في قول (ريم) في رواية " أيام معه " :

" وأحاول أن أجمع قصائدي القديمة وأنقحها لأطبعها في يوم من الأيّام .... "[(٣)]

فيستخدم السارد الفعل المضارع : (أجمع ، أنقح ، أطبع) + عبارة زمنية تـدل على فترة لاحقة :   (في يوم من الأيام) .

- وبالنسبة لتقنية الاستباق في روايات كوليت خوري ، من حيث طبيعته (سرد / حوار / مشترك) ؛ فقد جاءت كما يظهر في الجدول السابق على الشكل الآتي :

تكرر الاستباق في سرد " أيام معه " (٨) مرات ؛ محـتلاً بـذلك (٣٣) سـطراً، وداخل الحوار (١٢٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٥٢٨) سطراً ؛ وجـاء مشـتركاً بـين السرد والحوار (٤) مرات في (٥٤) سطراً .

وتكرر الاستباق في سرد " ليلة واحدة " (٩) مرات في (١٢٧) سطراً ، وداخـل الحوار (٦٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٩٣) سطراً ؛ ومشتركاً بين السـرد والحـوار (مرة واحدة) فقط في ثلاثة سطور فقط .

بينما تكرر الاستباق في سرد " ومر صيف " (٢١) مرة ، وفـي (٨٣) سـطراً ، وجاء داخل المشاهد الحوارية (٤١) مرة ؛ في (١١٠) أسطر ، ولم يأتِ الاستباق مشتركاً بين السرد والحوار في هذه الرواية .

---

[١] – ليلة واحدة ، ص ٢٠٨ .

[٢] – ومر صيف ، ص ٢٦٦ .

[٣] – أيام معه ، ص ١٣٩ .

- **وبالنسبة للسان السارد (سارد / شخصية / مشترك) لتقنية الاستباق داخل بنية السرد لروايات كوليت خوري** ، فقد جاءت – كما هو واضح في الجدول السابق – على الشكل الآتي :

جاء الاستباق داخل رواية " أيام معه " (٦٤) مرة على لسان السارد ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٥١) مرة ، ومشتركاً بين السارد والشخصية (٢٣) مرة .

كما جاء اللسان السارد للاستباق داخل رواية " ليلة واحدة " على لسان السارد (٤٨) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٢٦) مرة ، ومشتركاً بين السارد والشخصية (٥) مرات .

أما في رواية " ومر صيف " فقد تكرر الاستباق داخل السرد (٣٢) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٣٢) مرة أيضاً ، ولم يأتِ مشتركاً بين السرد والشخصيات .

ومن الواضح تفوق نسبة تكرار الاستباق على لسان السارد في الروايات الثلاث على النوعين الآخرين، وهو ما يرجع إلى طبيعة السرد فيها ؛ حيث يسيطر السارد على مجريات السرد في هذه الروايات .

وقد أدى الاستباق بأنواعه المختلفة داخل بنية روايات كوليت خوري بوظائف متعددة من خلال الجدول الآتي :

اسم الرواية	تخطيط		تقديم حدث		إنذار مبكر		توقع		افتراض	
	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر
أيام معه	٦٥	٢٦١	١٢	٣٩	١١	٥٦	٢٠	٥٣	١٤	٤٠
ليلة واحدة	٢٥	٦٢	٣	٥	٧	١٢٤	٢١	٦٠	٢٣	٧٢
ومر صيف	٣٩	١٢٣	٩	٢٦	١	٣	١١	٢٥	٣	١١

اسم الرواية	تخطيط+توقع		تخطيط+افتراض		تخطيط+تقديم		تخطيط+إنذارمبكر		توقع +افتراض		توقع+إنذار	
	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر
أيام معه	٥	٩٧	٢	٩	٣	٢٩	١	٤	٤	١٨	١	٩
ليلة واحدة												
ومر صيف	١	٥										

- يظهر من خلال الجدول السابق أن لتقنية الاستباق عدة وظائف ؛ داخـل بنيـة السرد في رواية " أيام معه " ، وقد جاءت هذه الوظائف على الشكل الآتي :

جاء الاستباق للتخطيط (٦٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٦١) سطراً ، ومن أمثلة ذلـك داخل الرواية ما نجده في قول (ريم) :

" **سأتمسك باللحظات الجميلة ... سأحياها بكاملها ... سأعصر ثوانيها ... لـن أهرب من زياد ...** "[(١)] فـ (ريم) تخطط مسبقاً كيف ستقضي أيامها القادمة فهي ستتمسك بزياد ، وستعيش معه أجمل اللحظات .

كما جاء في الاستباق لتقديم الحدث (١٢) مرةً ، في (٣٩) سطراً ؛ ومثـال ذلـك قول زياد **:"سنسهر معاً مساء الغد في مطعم الكازانوفا ...** "[(٢)] (فزيـاد) يقـدم الحدث قبل وقوعه في بنية السرد ؛ كذلك جاء الاستباق كإنذار مبكر (١١) مرةً ، محتلاً بذلك (٥٦) سطراً ، ونجد ذلك في قول ريم : " **ستساعدني الليلـة علـى نسـيانه** "[(٣)] ، كما جاء لتوقع الحدث (٢٠) مرةً ؛ محتلاً بـذلك (٥٣) سـطراً ، ويظهر ذلك في قول ريم : " **سيعود إليّ غداً..** "[(٤)] وجاء الاسـتباق لافتـراض أحداث لا تتحقق (١٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٠) سطراً ، ومن ذلك قـول ريـم : " **وأحاول أن أجمع قصائدي وأنقحها لأطبعها في يوم من الأيام ...**"[(٥)] .

---

[١] – أيام معه ، ص ١٢٠ – ١٢١ .

[٢] – المصدر السابق، ص ٢١٩ .

[٣] – المصدر السابق، ص ١٩٠ .

[٤] – المصدر السابق، ص ٢١٣ .

[٥] - المصدر السابق، ص ١٣٩ .

وأتى الاستباق مازجاً بين التخطيط والتوقع (٥) مرات ؛ محتلاً (٩٧) سطراً ، ومازجاً بين التخطيط والافتراض (مرتين) في (٩) أسطر ، ومازجاً بين التخطيط والتقديم (٣) مرات في (٢٩) سطراً ، ومازجاً بين التخطيط والإنذار (مرة واحدة) في (٤) أسطر ، وبين التوقع والافتراض (٤) مرات ، في (٨) أسطر ، ومازجاً بين التوقع والإنذار (مرة واحدة) في (٩) أسطر .

- وجاءت وظائف الاستباق داخل بنية السرد في رواية " ليلة واحدة " على الشكل الآتي :

جاء الاستباق كتخطيط لحدث مستقبلي (٢٥) مرة ، محتلاً (٦٢) سطراً ، من سطور الرواية ؛ ومثال على ذلك **: " يجب أن أعالج نفسي وأحمل وأصبح أماً ...** " [١] .

كما جاء الاستباق لتقديم حدث سيقع لاحقاً داخل بنية السرد (٣) مرات في (٥) أسطر ؛ ومثال ذلك : " **طلبت منك بإلحاح أن تصحبني في رحلتك الأخيرة هذه إلى فرنسا ، فأقابل هذا الطبيب الشهير الذي سمعت عنه الكثير ...** " [٢] . كما جاء كإنذار مبكر (٧) مرات ، في (١٢٤) سطراً ، ومثال ذلك قول (رشا) : " **تمشى هلع غريب في جسدي وتثلجت أطرافي** " [٣] ، وجاء كتوقع لحدث يقع مستقبلاً (٢١) مرةً ، في (٦٠) سطراً ، ويظهر ذلك في قول رشا : " **أنا أرحب بالموت...**" [٤] ، وجاء كافتراض لأحداث لم تقع داخل بنية السرد (٢٣) مرة ، في (٧٢) سطراً ؛ ومن ذلك قول السارد الغائب في الرواية : " **ستعود إلى بيتها** ... " [٥]

- وبالنسبة لوظيفة الاستباق داخل رواية " ومر صيف " فجاءت على النحو الآتي:

---

[١] - ليلة واحدة ، ص ٤٠ .

[٢] – المصدر السابق، ص ٤٠ .

[٣] – المصدر السابق، ص ١٧٨ .

[٤] - المصدر السابق، ص ٢٣٥ .

[٥] – المصدر السابق، ص ٢٢ .

جاء الاستباق للتخطيط (٣٩) مرة ؛ في (١٢٣) سطراً من سطور الرواية ، ومثال ذلك : " **وشرح لها أنه سيدعو بعض الأصدقاء للعشاء ليلة الغد وهو مصر على وجودها ...** " [1].

كما جاء لتقديم حدث سيقع لاحقاً داخل بنية السرد (٩) مرات في (٢٦) سـطراً ، ومن ذلك قول السارد الغائب: " **ستنجح عملية يوسف في لندن نجاحاً تاماً...**"[2]،

وجاء كإنذار مبكر (مرة واحدة) في (٣) أسطر فقط ، ومثال ذلك :

" **انقبض صدرها فجأة ، وحاولت أن تخنق نذير شؤم في أعماقها ؛ كان ينبئهـا بأن دورها في هذه الآونة قد انتهى** " [3].

وجاء لتوقع الحدث (١١) مرة ؛ محتلاً (٢٥) سطراً ، ومن ذلك :

" **وبعد غد ... ستسافر أنت ....** " [4] .

وجاء لافتراض أحداث لم تقع داخل بنية السرد (٣) مرات ؛ في (١١) سـطراً ، ومثال ذلك قول يوسف: " **القاهرة مدينة جميلة . ستحبينها ... ثم فـي القـاهرة ستجدين ألوف المعجبين** " [5] ، وجاء مازجاً بين التخطيط والتوقع (مرة واحدة) فقط ، في (٥) أسطر ، ومثال ذلك قول يوسف : " لكنـك سـتعودين بعـد أيـام ونلتقي" [6] .

---

[1] – ومر صيف، ص ١١٨ .

[2] – مصدر سابق، ص ٧٣ .

[3] – مصدر سابق، ص ٢٦٨ .

[4] – مصدر سابق، ص ٨٠ .

[5] – مصدر سابق، ص ٢٧٧ .

[6] – مصدر سابق، ص ٢٨٠ .

٣"- تقنية الاستباق في روايات :

"مسز دالوي" لفرجينيا وولف ، " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان ، " الاحتقار " لألبرتو مورافيا"

وبالنسبة لتقنية الاستباق في روايات " مسز دالوي " ، " هل تحبين براهمز " ، " الاحتقار " فتتضح من خلال الجدول الآتي :

جدول يوضح تقنية الاستباق في روايات " مسز دالوي " ، " هل تحبين براهمز "، " الاحتقار "

اسم الرواية	مرات الاستباق	سطور الاستباق	نوع الاستباق وعدد سطوره					
			داخلي	السطر	خارجي	السطر	مزجي	السطر
مسز دالوي	٣٤	٧٤	٢١	٤٤	١٣	٣٠	/	/
هل تحبين براهمز	٤٥	١٢١	٢٧	٧٢	١٨	٤٩	/	/
الاحتقار	٥٢	١٥٥	٣١	٩١	٢١	٦٤	/	/

تابع الجدول السابق :

اسم الرواية	طبيعة الاستباق						اللسان السارد له		
	سرد	سطر	حوار	سطر	مشترك	سطر	السارد	شخصية	مشترك
مسز دالوي	٢٤	٥١	١٠	٢٣	/	/	٢٤	١٠	/
هل تحبين براهمز	٢٩	٧٩	١٦	٤٢	/	/	٢٩	١٦	
الاحتقار	٢٠	٧١	٣٢	٨٤	/	/	٢٠	٣٢	

يتضح من الجدول السابق ، كيف تشكل تقنية الاستباق علامـة بـارزة فـي روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) ، حيث تكرر الاستباق في رواية " مسـز دالوي " (٣٤) مرة ، محتلاً (٧٤) سطراً ، وتكرر في رواية " هل تحبين براهمز" (٤٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٢١) سطراً ؛ كما تكرر في روايـة "الاحتقـار"(٥٢) مرة؛ محتلاً بذلك (١٥٥) سطراً ؛ وجدير بالذكر أن نسبة تواتر تقنية الاستباق في رواية " مسز دالوي " ورواية " هل تحبين براهمز " جاءت أقل من نسـبة تـواتر الاسترجاع في الروايتين ؛ بينما جاءت نسبة تواتر تقنية الاسـتباق فـي روايـة " الاحتقار " أكبر من نسبة تواتر تقنية الاسترجاع ، **وهو مـا يؤكـد أن تقنيـات الزمن في الروايات الحديثة ، وروايات تيار الوعي تختلف في نسبة تواترها من رواية إلى أخرى سواء كانت بصيغة السرد بضمير (الأنا) ، أم بصـيغة السـرد بضمير الـ(هو) .** وجدير بالذكر أن قلة نسبة الاستباق بالمقارنة مع الاسـترجاع في روايتي " مسز دالوي " ، " هل تحبين براهمز " تخالف ما جاء فـي روايـات كوليت خوري " أيام معه " ، " ليلة واحدة " ، " ومر صيف" ، ففي روايات كوليت خوري زادت نسبة الاستباق عن نسبة الاسترجاع ، وهـذا مـا يوافـق روايـة "الاحتقار" لألبرتو مورافيا التي زادت فيها نسبة الاستباق على نسبة الاسترجاع .

- وبالنسبة لأنواع الاستباق داخل بنية السرد في روايات (وولـف ، سـاجان ، مورافيا) ؛ كما يظهر في الجدول السابق ، فقد استخدم السارد الغائب في رواية " مسز دالوي " تقنية الاستباق الداخلي والخارجي ، ولم يتم استخدام تقنية الاسـتباق المزجي ، فقد تكرر الاستباق الداخلي (٢١) مرة ؛ محتلاً بـذلك (٤٤) سـطراً ؛ بنسبة ٥٩,٤٥% بالنسبة لأسطر الاستباق فـي الروايـة ، واسـتخدم الاسـتباق الخارجي (١٣) مرة ؛ محتلاً (٣٠) سطراً ، بنسـبة ٤٠,٥٤% بالنسـبة لأسـطر الاستباق في الرواية .

أما في رواية " هل تحبين براهمز " فقد تكرر الاستباق الداخلي (٢٧) مرة ، فـي (٧٢) سطراً ، بنسبة ٥٩,٥٠% بالنسبة إلى سطور الاستباق في الرواية ، وتكرر الاستباق الخارجي (١٨) مرّة ؛ محتلاً بـذلك (٤٩) سـطراً ؛ بنسـبة ٤٠,٤٩%

بالنسبة لأسطر الاستباق في الرواية ، ولم يتم استخدام الاستباق المزجي في هـذه الرواية .

وكذلك في رواية " الاحتقار " ، فقد استخدم السارد بضمير الأنـا (ريشـار مولتيني) تقنيتي الاستباق الداخلي والخارجي كما في الروايتين السـابقتين ، ولـم يستخدم الاستباق المزجي ، فقد تكرر الاستباق الداخلي (٣١) مرة ؛ محـتلاً (٩١) سطراً ؛ بنسبة ٥٨,٧٠% بالنسبة لأسطر الاستباق في الرواية ؛ كما استخدم تقنية الاستباق الخارجي (٢١) مرة ؛ محتلاً (٦٤) سطراً ، بنسـبة ٤١,٢٩% بالنسـبة لأسطر الاستباق في الرواية .

- وقد اعتمد السارد بضمير الغائب في روايتي " مسز دالوي " و " هل تحبـين براهمز " والسارد بضمير الأنا في رواية " الاحتقار " على قرائن متعددة داخـل بنية السرد ؛ يحدد القارئ من خلالها المقطع الاستباقي داخل السرد ، والمشاهد الحوارية ، والحوار الداخلي - كما هو الحال في روايـات كوليـت خـوري - والروايات الحديثة المتأثرة بروايات تيار الوعي ، وهي : (س / سوف +الفعـل المضارع) ؛ كقول السارد الغائب في رواية " مسز دالوي " :

" **فهيوغ وايتبرد وكل أصحابه ، سادة إنكلترا ؛ سوف يتوافدون تلك الليلة إلـى قصر باكينغهام** " [(١)] ، فالقرينة الزمنية (سوف يتوافدون) حددت المقطع الاستباقي في المثال السابق ؛ كما تم استخدام (الفعل المضارع) ، ويتجلّى ذلك فـي قـول السارد في رواية " مسز دالوي " أيضاً : " **بعد أن تكون لندن قد أصبحت ممـراً مطموراً بالحشائش ...** " [(٢)] ؛ فالفعل المضارع (تكـون ، أصـبحت) حـددت المقطع الاستباقي .

وقد يستخدم السارد عبارة زمنية تدل على فترة لاحقة ؛ كقول السـارد فـي رواية " الاحتقار": " **بل كل ليلة ابتداء من الآن** " [(٣)] (فالعبارة الزمنية كل ليلـة ابتداء من الآن) حدث مقطع الاستباق .

---

[١] – مسز دالوي ، ص ٢١ .

[٢] – المصدر السابق، ص ١٩ .

[٣] – الاحتقار ، ص ٣٢ .

وقد يستخدم السارد (الفعل المضارع + عبارة زمنية تدل على فتـرة لاحقـة) ؛ كقول السارد (ريشار مولتيني) في رواية " الاحتقار " : " **اعتزمـت أن أقصـد رينغولد بعد الظهر** " [1] ؛ فالفعل المضارع (أقصد) والعبارة الزمنية (بعد الظهر)؛ حددت المقطع الاستباقي في الحوار الداخلي السابق ، وفي رواية " هـل تحبـين براهمز " يستخدم السارد (الفعل المضارع + العبارة الزمنية التي تدل على فترة لاحقة) بقوله : " **سوف تنتظر مكالمته قبل أن تخرج** " [2] أثناء الحوار الداخلي ، كما استخدم القرينة ذاتها بقوله : " **– مهما يكن من شيء ، سأذهب إليها غـداً ، في شارع " كليبرن** " [3] داخل المشهد الحواري .

- **وبالنسبة لتقنية الاستباق في روايات (ساجان ، وولف ، مورافيـا) ؛ مـن حيث طبيعة الاستباق (سرد / حوار / مشترك)** ، فقد جاء في الجدول السـابق على الشكل الآتي :

تكرر الاستباق داخل السرد في رواية " مسز دالوي " (٢٤) مرة ؛ محـتلاً بـذلك (٥١) سطراً ؛ وجاء داخل الحوار (١٠) مرات ؛ محتلاً بذلك (٢٣) سطراً ؛ ولـم يأتِ مشتركاً بين السرد والحوار .

أما في رواية " هل تحبين براهمز " لساجان ، فقد تكرر الاستباق داخـل السـرد (٢٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٧٩) سطراً ، وجاء داخل الحوار (١٦) مرة ؛ محـتلاً (٤٢) سطراً ، ولم يأتِ الاستباق مشتركاً بين السرد والحوار داخل بنيـة السـرد لرواية ساجان .

كذلك في رواية " الاحتقار " لمورافيا ؛ فقد جاء الاستباق داخل السرد (٢٠) مرة ؛ محتلاً بذلك (٧١) سطراً ، وجاء داخل الحوار (٣٢) مرة ؛ محتلاً (٨٤) سطراً ، ولم يأتِ مشتركاً بين السرد والحوار .

- **وبالنسبة للسان السارد (سارد / شخصية / مشترك) لتقنية الاستباق داخـل روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) ، فقد جاءت على النحو الآتي :**

---

[1] – الاحتقار ، ص ٢٢٤ .

[2] – هل تحبين براهمز ، ص ٨٩ .

[3] – المصدر السابق، ص ٥٤ .

جاء الاستباق في رواية " مسز دالوي " على لسان السارد (٢٤) مـرة ، وعلـى لسان الشخصيات الأخرى (١٠) مرات ، ولم يأتِ مشتركاً بين السرد والحوار .

أما في رواية " هل تحبين براهمز " ، فقد تكرر الاستباق على لسان السارد (٢٩) مرةً ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (١٦) مرة ، ولم يأتِ مشتركاً بين السـرد والحوار .

أما في رواية " الاحتقار " فقد جاء الاستباق على لسان السارد (٢٠) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٣٢) مرة ، ولم يأتِ مشتركاً بين السرد والحوار .

- وقد أدى الاستباق – بأنواعه المختلفة – داخل بنية السرد الروائـي لروايـات (وولف ، ساجان ، مورافيا) **وظائف متنوعة** هي :

١ – تقديم حدث ؛ كقول السارد في رواية " مسز دالوي " : " **لسـوف يقفـون ، لسوف يتحدثون بتلك النغمات الرقيقة ....** "[1] حيث يمهد ويقدم حدثاً قبل وقوعه في بنية السرد .

٢ – توقع الحدث ؛ كقول (رينغولد) في رواية " الاحتقار " : " **ولهذا فقد اخترتك لأن طبيعتك ستتلاءم مع طبيعتي ...** "[2] فـ (رينغولد) يتوقع أنه سينسجم مـع (ريشار) منذ لحظة لقائه به. وكذلك في رواية "هل تحبين براهمز " فـي قـول السارد الغائب : " **كانت تعلم أن الألسنة سوف تلوكه بوجه خاص**"[3] .

٣ – التخطيط : كما في رواية " الاحتقار " حيث جاء الاستباق لتخطيط الحدث في هذا المشهد الحواري الذي جرى بين (ريشار) و(باتيستا) ؛ حيث يقول باتيستا :

" **– اسمع يا مولتينيّ لقد قبلت الذهاب إلى كابري ... ونحن سنأخذ صور الفيلم الخارجية في خليج نابولي ...** "[4]

و(باتيستا) يخطط للذهاب إلى ساحل البحر في (كابري) لأخذ صور الفـيلم الـذي سيقوم بإنتاجه عن الإلياذة والأوديسة .

---

[1] - مسز دالوي ، ص ٢١ .

[2] - الاحتقار ، ص ١٧٢ .

[3] - هل تحبين براهمز ، ص ١٤٥ .

[4] - الاحتقار ، ص ١٦٢ .

هكذا نلاحظ أن وظائف الاستباق في روايات (وولف ، ساجان ، مورافيـا) اقتصرت على : (توقع الحدث ، تقديم الحـدث ، التخطـيط للحـدث) ، وهـي الوظائف نفسها التي وجدناها في روايات " كوليت خوري " ، وإن كانت وظـائف الاستباق في روايات كوليت أكثر تنوعاً وثراءً .

ج- الإيقاع السردي Narrative Tempo / Pace :

تتوقف طبيعة النص السردي على العلاقة القائمة بين الزمن والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة الزمنية ، وقد حدد جيرار جينيت Gerard Genette هـذه العلاقة بما سماه " سرعة النص "[1] حيث إن السرعة هي النسبة بين زمن السرد وزمن القصة ؛ أي العلاقة بين نسبة المدة الزمنيـة للقصـة ؛ مقاسـة بـالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين ، وطول النص المخصـص لهـا ؛ مقاساً بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات .

فالنص المتطابق هو النص " الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء حيث العلاقـة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة "[2] ، لا وجود له في الواقع ، ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التجريب .

وهذا ما يؤكده جيرار جينيت بقوله : " ليس هناك سرد ، تخييلي أو غير تخييلي ، أدبي أو غير أدبي ، سواء كان شفهياً Oral أو مكتوباً Written لديـه السـلطة Power أو الالتزام Obligation بالتقيد بإيقاع يبدو – على نحو دقيق – متزامناً مع قصته "[3].

لذلك قام السرديون بوضع عدة تقنيات لتنظيم الإيقاع السردي داخل بنية السـرد ؛ تتراوح هذه التقنيات بين " سرعة لا نهائية " تتجسد في (القفزة Ellipsis) عندما يمر السارد على مدة دون ذكرها في النص ، ويصل إلى توقف زمني كامل يؤدي إلى تعطيل حركة السرد ، وهذا ما يحصـل فـي مقـاطع الوصـف المتماثلـة

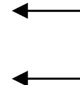
---

[1] - جينيت ، جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ٣٩ .

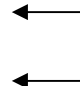
[2] - قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٧٧ .

[3] - Ibid : Gerard Genette (1993) – fiction & Dication , Translate from the French by, Thaca and London , 1 Gatherine Porter , Gonell university press- p63.

بـ " الوقفة Pause " ، وتقع بين هذين الطرفين حركتان وسيطتان هما " التلخيص Summary " وهو تكثيف وضغط فترة زمنية طويلة في مقطـع نصـي محـدد و" المشهد Scene " وهو بسط فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل .
ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي :

١ – تعطيل السرد  المشهد Scene : زمن السرد = زمن الحكاية

 الوقفة Pause : زمن السرد (أطول بكثير) من زمن الحكاية

٢ – تسريع السرد  التلخيص Summary : زمن السرد < زمن الحكاية .

القفزة Ellipsis: زمن السرد= ٠ (أقل بكثير) من زمن الحكاية

ولكي ندرس الإيقاع السردي بتقنياته الأربع في روايات كوليت خوري وروايـات (ساجان ، وولف ، مورافيا) ؛ كان لا بد أن نعرض للمدى الزمنـي العـام لكـل رواية، وذلك بعرض الفترة الزمنية لأحداث الرواية مقاسة بالشهور والسـنوات ، ومقابلها النصي بالصفحات ، وهو ما يتجلى في الجدول الآتي :

اسم الرواية	الفترة (من __ إلى)	عدد السنوات	عدد الصفحات
أيام معه	١٧ سنة __ ٢٠سنة	٣ سنوات	٣٧٧
ليلة واحدة	١٥ سنة ___ ٢٥ سنة	١٠ سنوات	٢٢٣
ومر صيف	٢٠ سنة __ ٤٥ سنة	٢٥ سنة	٢٨٩
مسز دالوي	١٨ سنة __ ٥٢ سنة	٣٢ سنة	٢٢٠
هل تحبين براهمز	٢٤ سنة __ ٣٩ سنة	١٥ سنة	١٤٨
الاحتقار	٧سنوات __٢٤ سنة	١٧ سنة	١٧٩

يظهر من خلال الجدول السابق ؛ اتساع الفترة الزمنية ومقابلها النصي في روايتي " ليلة واحدة " ، "ومر صيف " لكوليت خوري ؛ فقد جاءت أحداث روايـة " ليلـة واحدة " في (١٠) سنوات ؛ محتلة بذلك (٢٢٣) صفحة ، وجاءت أحداث روايـة " ومر صيف " في (٢٥) سنة ؛ محتلة بذلك (٢٨٩) صفحة ؛ في حين نجد ضيق الفترة الزمنية ، واتساع مقابلها النصي في رواية " أيام معه " ، فقد أتت أحـداث الرواية في (٣) سنوات ؛ محتلة بذلك (٣٧٧) صفحة ، ويعود ذلك بسبب اعتمـاد

رواية " أيام معه " على الوصف والتحليل أكثر من اعتمادها على القصة ، فكوليت خوري في " أيام معه " تهتم بتفاصيل الأحداث ، وتتعمق في حياة الشخصية النفسية ، وسبر أغوارها أمام القارئ .

كذلك في روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) نلاحظ اتساع الفترة الزمنية في روايتي"مسز دالوي" ، " الاحتقار " ومقابلها النصي ؛ حيث جاءت أحداث رواية " مسز دالوي " في (٣٢) سنة ؛ محتلة بذلك (٢٢٠) صفحة ، أما رواية " الاحتقار " فقد جاءت في (١٧) سنة ؛ محتلة (١٧٩) صفحة ؛ في حين نجد اتساع الفترة الزمنية ، وضيق مقابلها النصي في رواية " هل تحبين براهمز " لفرانسواز ساجان، فقد أتت هذه الرواية في (١٥) سنة ؛ محتلة (١٤٨) صفحة فقط ، وهذا يعني ميل الكاتبة إلى الإيجاز والاختصار في سرد أحداث الرواية ، وعدم اهتمامها بالوصف.

ومن هذا المدى الزمني العام ومقابله النصي في روايات كوليت خوري ، وفرجينيا وولف ، وفرانسواز ساجان ، وألبرتو مورافيا ؛ يأتي تناول تقنيات الإيقاع السردي الأربع (المشهد / الوقفة / التلخيص / القفزة) من حيث طبيعتها ووظيفتها داخل الخطاب السردي على الشكل الآتي :

١"- المشهد Scene : زمن السرد = زمن القصة

" وهو المقطع الحواري الذي يأتي غالباً في ثنايا السرد ، ويشكل بناءً عاماً للنص السردي ، ليكشف عن وجهة نظر الشخصيات التي تتحاور ، ويأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة " [1] ، وهو ما يُعرف بمسرحة الأحداث التي دعا إليها الناقد الإنكليزي "هنري جيمس Henry James " في دعوته التي سار بها على نهج أرسطو وفلوبير – إلى مسرحة الحكي التي يغيب فيها السارد .

وبما أن المشهد حواري عادة ، وبعدّه محاكاتياً " فهو يحقق نوعاً من المطابقة بين زمن السرد والمدة الحقيقية " [2] ، وبذلك يتميز المشهد " بتزامن الحدث والنص

[1] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٢١ .

[2] – فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات مناهج ، ص ١١١ .

حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلـم " [1]

وهو ما يتعارض مع التلخيص ، فالمشهد " يقع في فترات زمنية محـددة وكثيفـة مشحونة بشحنة خاصة ، أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة . إنّ القارئ في التلخيص يتجه إلى الراوي ويستمع إلى صوته ، بينما في المشهد يشاهد القصـة، وكأنها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك"[2] وبذلك فإن المشهد " يعطـي للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعـه ؛ كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ؛ لا يفصل بين الفعل وسـماعه سـوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشـهد للحظـات المشحونة ، ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد " [3] ، وقد تُعَد الفقرات التي تصف مشهداً " قطعة ترصيع قائمة بذاتها ، فهـي فقـرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة ، وتدخل إلى النص لتقدم لوناً أو خلفيـة أو إبهاراً " [4].

وبالنسبة لتقنية المشهد الحواري في روايات (كوليت خـوري) ، وروايـات (وولف ، ساجان ، مورافيا) ، فتظهر خصائصها البنائية في الجدول الآتي :

---

[1] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٩٥ .

[2] – المرجع السابق ، ص ٩٤ .

[3] – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4] – فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، ص ٣٣٠ .

جدول يوضح خصائص تقنية المشهد في روايات خوري ، وولف ، ساجان ومورافيا

اسم الرواية	عدد المشاهد	مجموع الأسطر	النسبة المئوية بالنسبة لأسطر الرواية
أيام معه	١٠٩	٣٤١٥	٤٦,٧٣%
ليلة واحدة	٢٧	١١٦٣	٣٣,٠١%
ومر صيف	٤٥	١٤٣١	٣١,٦٤%
مسز دالوي	٢٩	١٦١٧	٣٣%
هل تحبين براهمز	٤٦	١٩٢٧	٦١,٤٢%
الاحتقار	٢٢	٣٥٤٩	٦٢,٣٣%

يظهر من خلال الجدول السابق ؛ خصائص تقنية المشهد Scene فـي روايـات كوليت خوري ؛ حيث تكررت المشاهد في رواية " أيام معـه " (١٠٩) مـرات ؛ محتلةً بذلك (٣٤١٥) سطراً ؛ بنسبة ٤٦,٧٣% من مجموع أسطر الرواية ، وهي (٧٣٠٧) أسطر .

وتكرر المشهد في رواية " ليلة واحدة " (٢٧) مرة ، محتلاً بذلك (١١٦٣) سطراً ؛ بنسبة ٣٣,٠١% من مجموع أسطر الرواية ، وهي (٣٥٢٣) سطراً .

أما في رواية " ومر صيف " فقد تكرر المشهد (٤٥) مرة ؛ في (١٤٣١) سطراً ؛ بنسبة ٣١,٦٤% من مجموع أسطر الرواية ؛ وهي (٤٥٢٢) سطراً .

ويمكن أن نفسر سبب ارتفاع نسبة المشاهد في رواية " أيام معه " عنها في روايتي " ليلة واحدة " ، و"ومر صيف " للأسباب التي ذكرناها سابقاً ؛ وهي عناية الكاتبة في رواية " أيام معه " بتفاصيل الأحداث ، واعتمادها على العرض والتحليل أكثر من اعتمادها على القصة .

وبالنظر إلى روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) ؛ نجد أن تقنية المشهد تكررت في رواية " مسز دالوي " (٢٩) مرة ؛ في (١٦١٧) سطراً ؛ بنسـبة ٣٣% مـن مجموع سطور الرواية ، وهي (٤٨٩٨) سطراً ؛ ومن الملاحظ أن هذه النسـبة

تطابق نسبة المشاهد في أسطر رواية " ليلة واحدة " لكوليت خوري ، وذلك بسبب وقوع الأحداث في كلتا الروايتين في (٢٤) ساعة فقط .

في حين نجد تقنية المشهد تكررت في رواية " هل تحبين براهمز " لساجان (٤٦) مرة ؛ في (١٩٢٧) سطراً ، بنسبة ٦١,٤٢% من سطور الرواية ، وهي (٣١٣٧) سطراً .

أما في رواية " الاحتقار " فقد تكررت المشاهد (٢٢) مرة ؛ في (٣٥٤٩) سطراً ؛ بنسبة ٦٢,٣٣% من سطور الرواية ، وهي (٥٦٩٣) سطراً .

ومن الملاحظ ارتفاع نسبة المشاهد في روايتي " الاحتقار "، " هل تحبين براهمز " ارتفاعاً كبيراً بالنسبة لروايات كوليت ، ورواية وولف ؛ وذلك لأن الروايتين تتغلغلان في أدق التفاصيل لطبيعة الإطار المادي والطبيعي والنفسي والشعوري الذي تسير فيه القصة ، وتمتازان بالتركيز على التحليل النفسي لنوع من العلاقة التي تكون بين الرجل والمرأة (شخصيات القصة) .

وبشكل عام : فإن هذه النسب التكرارية المرتفعة لتقنية المشاهد الحوارية بالنسبة للتقنيات الإيقاعية الأخرى داخل روايات كوليت ، وولف ، ساجان ، مورافيا -محل الدراسة- تعني ميل السارد إلى البطء في سرعة السرد ، وهو ما يعود لطبيعة هذه الروايات ؛ حيث إنها روايات حديثة استعارت الكثير من تقنياتها من روايات تيار الوعي ؛ أي إنها تميل إلى مسرحة الحدث أكثر من سرده .

وبالنظر إلى بنية السرد في روايات كوليت خوري نلحظ أن المشاهد الحوارية ارتبطت **بتأزم الحدث** كما يتضح في ذلك المشهد الحواري الذي دار بين (ريم) وحبيبها (زياد مصطفى) الذي اكتشفت فيه خيانته لحبها ؛ عندما رأته برفقة سوزان في أحد علب الليل وهي عائدة من نادي الشرق :

" كان زياد يخرج من المطعم ذاته ، ولم يكن إلى جانبه أخوه ، ولا صديق من أصدقائه .. بل فتاة جميلة لا أعرفها ...

نعم .. كان إلى جانبه وجهٌ جديد !

امتقع حين شاهد سيارتي، ثم اقترب ، وانحنى على النافذة ، وقال بصوت خافت:

- أهلاً .. أنت هنا ؟

لست أدري حتى الآن كيف استطعت أن أحتفظ بابتسامتي .. وهدوئي ، وقلت :

- إنني عائدة من نادي الشرق ، ما هذه الصدفة ؟

قال متعجباً :

- لكنك مبكرة .. الساعة الحادية عشرة والنصف .. هـل تريـدين أن أعرفـك بالآنسة؟

قلت بسخرية :

- إذا اقتربت ..

ناداها ..

فتبخترت صوبي .. وانحنت بدورها على النافذة . قال ، وخيل إلى أن صوته غدا شريطاً شاحباً :

- الآنسة سوزان .. الآنسة ريم ... " [1] .

وقد يرتبط الحوار **بمواقف عاطفية** ؛ كالحوار الذي دار بين (كميل) و(رشا) فـي رواية " ليلة واحدة " ؛ وفيه يعبر (كميل) عن إعجابه بـ (رشا) :

" نبض الحنان في عينيه وتهدّج صوته :

- سيدتي .. أنا لا أستطيع أن أصف لكِ سعادتي ... شكراً لك لأنكِ أتيتِ ... لأنكِ عبرتِ في حياتي... لأنكِ جسّمتِ حلماً كان يعذبني ... ويكوّن فراغاً في وجودي. شكراً لأنكِ شرحتِ لي أن هناك شيئاً كان غائباً عن نفسي ، وكنت لا أفهم معناه الحقيقي ... وهذا الشيء هو السعادة يا سيدتي ...

شعرتُ بتأثر بالغ ... يفيض في قلبي ... ليترقرق فـي عينـيّ ونقمـتُ علـى الزمن... الزمن الذي يلهو بحياة الإنسان ... لأنه هو وحده القوي !

فقلتُ بلهجة يائسة :

- أما أنا ... فلست أدري إذا كان يجب علي أن أشكر القدر أو أن ألعنه .

- لماذا ؟

[1] – أيام معه ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

- لأن مجرد عبورِكِ أنتِ في حياتي سوف يهدم ... " [١] .

وقد يرتبط الحوار بإبراز طبيعة الشخصـية السـلوكية ؛ ولاسـيما الشخصـية المحورية، كما نجد في الحوار الذي كان بين الممرضة (جين) و(يوسف الأسواني) في رواية "ومر صيف" حول أمور الحب والزواج :

" - ليتني أجد رجلاً مثلك .

صراحتها البريئة انسكبت في عينيه عطفاً .

قال :

- لكنني واثق من أنكِ محاطة بالرجال .

أجابته بالصراحة ذاتها :

- ربما كان حولي بعض الرجال ... لكنهم ليسوا مثلك ...

وسلاه حديثها فسألها :

- بماذا يختلفون ؟

فكرت قليلاً ، حاولت أن تقوم بعملية مقارنة .

تلعثمت :

- أعني ... أعني ... أنا ...

وفكرت من جديد ثم قالت :

- لا أعرف كيف أشرح لك ... مثلاً ... أنا أحس بأنني غير مرتاحة وأنا معهم.. أحس بأنهم يريدون مني شيئاً ثم يمضون فأحس بأنني وحدي ... أما أنت .

كان يصغي إليها وقد عقد حاجبيه كأستاذ اهتم بآراء تلميذته .

تابعت شرحها :

- أنت تختلف ... فأنا أحس بأنك ... بأنك ... لا أعرف كيف أشرح ... أحـس بأنك تنتبه علي بدلاً من أن أنتبه أنا عليك ...

- فيم تفكر ؟ فيم قلت ؟

التفت إلى جين ، وقال مستأنفاً الحديث السابق ليخفي في الأعماق مشاعره :

---

[١] – ليلة واحدة ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

- إذن أنتِ تريدين رجلاً يحميك ؟

زمت شفتيها ثم قالت :

- لا ... أنا لا أعتقد أن الرجل يحمي المرأة ... ولكن على الأقل ... رجلاً يهتم لأموري ... ينتبه علي ..." [١]

ومن الجدير بالذكر أن نجد تلك الوظائف في روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا)، فالحوار العاطفي الذي دار بين (بول) و(سيمون) ، والذي عبّر فيه (سيمون) عن إعجابه بـ (بول) في رواية " هل تحبين براهمز" ؛ يبرز طبيعة شخصية (سيمون) :

" هناك سألها "سيمون" :

- هل أنتِ حزينة ؟

فالتفتت نحوه ، وابتسمت دون أن تجيب . واستأنفا المشي .

ثم قال "سيمون" في صوت مكتوم :

- بودي ، بودي أن .. إنما أنا لا أعرفك ، ولكن بودي أن أعتقد أنك سعيدة ... فإني أشعر ... أشعر نحوكِ بالإعجاب " .[٢]

وقد يرتبط المشهد الحواري بتدمير شخصية داخل أحداث الرواية ؛ كما يتجلى في الحوار الذي دار بين (ريشار) وزوجته (إميلي) حول السكرتيرة ، وعن ترك (ريشار) لها في رواية " الاحتقار " :

" ورحت أسرد لها قصة الفتاة الضاربة على الآلة الكاتبة فقلت :

- إنكِ تذكرينها ... قد جاءت إلى هنا منذ أشهر لتسطر مؤلفة الحوار على الآلة... لقد فاجأتنا في لحظة كنت أقبلها فيها .. وقد كان ذلك إثر ضعف بليد .. وكانت تلك القبلة ؛ هي الأولى والأخيرة ، ولم يحدث من بعد شيء آخر ... وإني أقسم لك على ذلك ، ولم أرَ تلك الفتاة ثانية ، أيكون هذا الحادث هو الذي نفّرك مني ؟ قولي الحقيقة ؟ وتكلمي بصراحة ، أكانت تلك اللحظة والمفاجأة هي بداية الكفّ عن حبي ؟ " [٣] .

---

[١] – ومر صيف ، ص ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ .

[٢] – هل تحبين براهمز ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

[٣] – الاحتقار ، ص ١٣١ .

- وقد يبرز المشهد الفروق الاجتماعية بين الشخصيات في العمل الروائي ، كما تجلى ذلك في رواية "الاحتقار" في الحوار الذي دار بين المخرج (باتيستا) والمؤلف (ريشار مولتيني) والذي يبرز مباهاة (باتيستا) بأمواله وغناه :

" وبعد صمت قصير ... استمر باتيستا :

- إن لي هناك مقصورة ... كما ذكرت ، ولكني لا أسكنها ، ولم أمكث فيها منذ اشتريتها أكثر من شهرين.كنت أقول لرينغولد إن هذه المقصورة ستكون المكان المرتجى لتأليف الحوار المنشود للفيلم" [1].

كما قد يرتبط المشهد الحواري بتوضيح طبيعة الشخصية ؛ كما جاء في رواية "مسز دالوي" حين صادفت السيدة دالوي (كلاريسا) هيوغ في طريقها لشراء الزهور ؛ حيث برزت طبيعة هيوغ وغروره وعنايته بأناقته:

" فمرات عديدة لا تحصى كانت كلاريسا قد عادت مريضة من جديد ؟ لكثرة ما تتوعك إفيلين ، قال هيوغ ، معلناً بنوع من انتفاخ الأوداج أو التنفج في جسده الحسن الهندام ، الرجولي ، الأنيق غاية الأناقة ، المكسو بأفخر الملابس (لقد كان دائماً تقريباً يسرف في هندامه ، ولكنه في أغلب الظن كان مضطراً لذلك بحكم وظيفته الصغيرة في البلاط " [2] .

٢- الوقفة Pause (زمن السرد أطول بكثير من زمن القصة) :

تمثل الوقفة ، ولاسيما الوقفة الوصفية Descriptive Pause تقنية من تقنيات الإيقاع السردي ، وتتعلق " بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية ، وتغيب عن الأنظار ، ويستمر الخطاب السارد وحده ؛ إن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي " [3] حيث " يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل " [4] .

---

[1] – الاحتقار ، ص ٩٢ .

[2] – مسز دالوي ، ص ٧ .

[3] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٢٤ .

[4] – فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٢ .

وتعد هذه المقاطع استراحة ؛ يلجأ إليها السارد " بعد حصول كثافة عالية في الزخم السردي ، وتعد مفتاحاً سردياً لإزاحة الزمن وتوقفه نهائياً " [١] ؛ حيث يقف الوصف " عند الأشياء والأشخاص كعناصـر متجـاورة ومتعاصـرة ، ويراهـا كمشاهد، فكأنه يلغي الزمن من حسابه ، ويتقيد بالمكان فحسب " [٢] ، فهو بـذلك "إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحسـاس أو زمـان للقارئ أو المستمع . في العمل الأدبي يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص " [٣] ، ولا بد من التمييز بين نوعين من الوصف " فالوصف الذي يعتمد الشخصية الروائية مداراً له لا يشكل تعطيلاً زمنياً ، بل على العكس من ذلك يقوي الزمن والسرد معاً ، ويعمل على نموّه وتفعيل حيواته داخل النص السردي ؛ أمـا الوصف الـذي يهـتم بالأشـياء وتفاصـيلها وجزيئاتهـا والأمـاكن وطبيعتهـا وخصوصياتها وكيفياتها وحدودها ويحتم انفصالاً تاماً عن الشخصـية ؛ فيشـكل تقاطعاً سردياً يعمل على تعطيل الزمن " [٤] فمع " التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي " [٥] وتعد هذه التقنية امتداداً للوصف في الملحمة الإغريقية " فتقـع هذه المقاطع خارج الزمن القصصي حيث يترك الراوي الزمن ... ويأخـذ علـى عاتقه أن يصف المنظر لإخبار القارئ " [٦] .

أما عن خصائص الوقفة Pause في روايات كوليت خوري ، وروايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) فتتضح في الجدول الآتي :

---

١ – عبيد محمد صابر وسون البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٢٤ .

٢ – فضل ، صلاح : علم الأسلوب والنظرية البنائية ، ص ٦٢٨ .

٣ – وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٩٥ .

٤ – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٢٤ .

٥ – يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٦٨ .

٦ – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٩٢ .

اسم الرواية	مجموع مرات الوقفة	مجموع الأسطر	طبيعة الوقفة				اللسان السارد له		
			مشترك	حوار		سرد	مشترك	شخصية	سارد
				داخلي	خارجي				
أيام معه	٣٨٦	٢٧١٨	٨٩	٢٠	٨٦	١٩١	٤	٢٠	٣٦٢
ليلة واحدة	٢٢٠	١٤٥٠	٢٢	٢٤	٢٣	١٥١	١	١٤	٢٠٥
ومر صيف	٢٠٦	١٨٨٥	٤٣	٣١	١١	١٢١	٦	١٠	١٩٠
مسز دالوي	١٤٤	١٩٤٤	٥	٧٧	-	٦٢	-	-	١٤٤
هل تحبين براهمز	٩٥	١١٠٩	-	٢٢	٣	٧٠	١	٣	٩١
الاحتقار	١٥١	١٨١٦	-	٣	٣	١٤٥	-	٣	١٤٨

يتضح من الجدول السابق خصائص تقنيـة Pause فـي روايـات كوليـت خوري؛ حيث تكررت الوقفة في رواية "أيام معه" (٣٨٦) مرة ، وهي نسبة تفوق نسبة تكرار المشاهد في الرواية ذاتها ، محتلة بـذلك (٢٧١٨) سـطراً ؛ بنسـبة ٣٧,١٩% من مجموع سطور الرواية ، وهي (٧٣٠٧) أسطر .

وتكررت الوقفة في رواية " ليلة واحدة " (٢٢٠) مرة ؛ محتلـة بـذلك (١٤٥٠) سطراً ؛ بنسبة ٤١,١٥% من مجموع سطور الرواية ، وهي (٣٥٢٣) سطراً .

وتكررت في رواية " ومر صيف " (٢٠٦) مرة ، محتلة بذلك (١٨٨٥) سـطراً ؛ بنسبة ٤١,٦٨% من مجموع سطور الرواية (٤٥٢٢) سطراً .

وبهذا التكرار لتقنية الوقفة في روايات كوليت خوري ، تأتي الوقفـة فـي المرتبة الأولى ، وأكبر من نسبة تكرار تقنية المشاهد ، وهذا مـا يؤكـد ميـل السارد الغائب والمشخص في روايات كوليت خـوري إلـى الإيقـاع السـردي البطيء، فقد سيطرت الوقفات والمشاهد على الإيقاع السـردي فـي الروايـات

السابقة سيطرة شبه تامة على مجريات السرد . الأمر ذاته نجده فـي روايـات (وولف ، ساجان ، مورافيا) حيث تكررت الوقفة في رواية "مسز دالوي " (١٤٤) مرة ؛ محتلة بذلك (١٩٤٤) سطراً ؛ بنسبة ٤٠% من مجموع سـطور الروايـة (٤٨٩٨) سطراً ؛ وبذلك تكون نسبة تكرار الوقفة في رواية "مسز دالـوي" أكبـر بخمسة أضعاف تقريباً من نسبة تكرار المشاهد .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" فقد تكررت الوقفة (٩٥) مرة ، **وهي نسبة تشكل ضعف نسبة تكرار المشاهد داخل الرواية** ؛ محتلة بذلك (١١٠٩) أسـطر ؛ بنسبة ٣٥,٣٥% من مجموع أسطر الرواية ، وهي (٣١٣٧) سطراً .

أما في رواية "الاحتقار" فتكررت الوقفة (١٥١) مرة ، محتلة بـذلك (١٨١٦) سطراً ؛ بنسبة ٣١,٨٩% من مجموع أسطر الروايـة وهـي (٥٦٩٣) سـطراً ؛ **وبهذا تكون نسبة تكرار الوقفة في هذه الرواية أكثر بما يقارب الستة أضـعاف من نسبة تكرار المشاهد .**

- وبالنسبة لطبيعة الوقفة (سرد/حوار/مشترك) داخل روايات كوليت خوري؛ فقد جاءت على الشكل الآتي :

جاءت الوقفة في رواية "أيام معه" داخل السرد (١٩١) مـرة ، وجـاءت داخـل الحوار (١٠٦) مرات ، ومشتركة بين السرد والحوار (٨٩) مرة .

أما في رواية "ليلة واحدة" فقد جاءت داخل السرد (١٥١) مرة ، وداخل الحـوار (٤٧) مرة ، ومشتركة بين السرد والحوار (٢٢) مرة .

وأتت في رواية " ومر صيف " داخل السرد (١٢١) مرة ، وداخل الحوار (٤٢) ، ومشتركة بين السرد والحوار (٤٣) مرة .

وبالنسبة لطبيعة الوقفة داخل روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) فقـد تكـررت تقنية الوقفة داخل رواية "مسز دالوي" أثناء السرد (٦٢) مرة، وفي الحـوار (٧٧) مرة ، ومشتركة بين السرد والحوار (٥) مرات .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" فقد تكررت تقنية الوقفة في السرد (٧٠) مرة ؛ وفي أثناء الحوار (٢٥) مرة ، ولم تأتِ مشتركة بين السرد والحوار .

كذلك فقد جاءت في رواية "الاحتقار"داخل السرد (١٤٥) مرة ؛ وفي الحـوار (٦) مرات ، ولم تأتِ مشتركة بين السرد والحوار .

- وبالنسبة للسان السارد لتقنية الوقفة داخل روايات كوليت ووولف وسـاجان وموارفيا ؛ فقد جاءت على لسان السارد (٣٦٢) مرة في روايـة "أيـام معـه" ، و(٢٠) مرة على لسان إحدى الشخصيات ، و(٤) مرات مشـتركة بـين السـارد والشخصيات .

أما في رواية "ليلة واحدة" فقد جاءت على لسان السارد (٢٠٥) مرات ، و(١٤) مـرة على لسان الشخصيات الأخرى ، ومرة واحدة مشتركة بين السارد والشخصيات .

وفي رواية "ومر صيف" جاءت على لسان السارد (١٩٠) مرة ، و(١٠) مـرات على لسان الشخصيات، و(٥) مرات مشتركة بين السارد والشخصيات .

كذلك في رواية " مسز دالوي " فقد جاءت الوقفة على لسان السارد (١٤٤) مرة ، ولم تأتِ على لسان الشخصيات الأخرى ، أو مشتركة بين السارد والشخصـيات الأخرى .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" فقد أتت الوقفة على لسان السارد (٩١) مـرة ، و(٣) مرات على لسان الشخصيات ، و(مرة واحدة) فقط مشتركة بـين السـارد والحوار .

وأخيراً في رواية "الاحتقار" تكررت الوقفة على لسان السارد (١٤٨) مرة ، و(٣) مرات على لسان الشخصيات الأخـرى ، ولـم تـأتِ مشـتركة بـين السـارد والشخصيات.

هكذا نلاحظ في جميع الروايات السابقة ؛ أن الوقفة جاءت في معظمها على لسان السارد ؛ مما يعني سيطرة السارد على مجريات الحركة السـردية داخـل الروايات السابقة .

- وقد ارتبطت تقنية "الوقفة" Pause داخل بنية السـرد فـي روايـات كوليـت و(وولف ، ساجان ، مورافيا) بوظائف متعددة نذكر منها :

١ – التوضيح : كما نجد في رواية "ومر صيف" في قول السارد :

" لا . هذه الرواية ليست قصة حب . إنها قصة صيف من الأصياف . قصة أشخاص التقوا بالصيف ، ثم تفرقوا مع خيوط شمسه ...." [(١)] .

وفي رواية "الاحتقار" في قول (ريشار مولتيني) :

" كنتُ مدركاً أن ما سأفرضه على نفسي من نهج سوف يجعلها تتخذ منه سلبية أوسع ... " [(٢)].

٢ – التعليق : كما في تعليق السارد في رواية "ومر صيف" :

" كان من المفروض أن يكون سعيداً فهو شـاب وسـيم ، صـحيح الجسـد والنفس وثري ... لكن مشكلته الأساسية هي أنه ما زال مؤمناً بالحب ... وقـد مات الحب في الغرب " [(٣)] .

وتعليق السارد في رواية "الاحتقار" :

" والذي أعرفه ، أن الحب – تأكيداً – يعتمد على الإحساس " [(٤)] .

٣ – الوصف : كما نجد في رواية "أيام معه" في قول (ريم) : " **وأحنيت رأسـي على ركبته ، فتسللت أصابعه تنقذ الخصلات السود من الدبابيس القاسية ، وتعيد الحركة لشلال الشعر العاتم ..." [(٥)]**

وقول السارد الغائب في رواية "هل تحبين براهمز" واصفاً جمال (سيمون) علـى لسان (بول) :

" هناك لاحظت ، كما لاحظت من قبل ، سحر جماله : امتداد عينيـه الخـلاب ، وقسامة فمه المتقنة " [(٦)] . وفي رواية "مسز دالوي" واصفاً جمال (السيدة دالوي)

---

[١] – ومر صيف ، ص ٢١٠ .

[٢] – الاحتقار ، ص ٣٧ .

[٣] – ومر صيف ، ص ٢١١ .

[٤] – الاحتقار ، ص ٣٦ .

[٥] – أيام معه ، ص ١٥٠ .

[٦] – هل تحبين براهمز ، ص ١٧٢ .

ورشاقتها : " **عليها مسحة الطير ، مسحة الزرياب ، أقحوانة رشيقة مع أنها نيفت على الخمسين** " [١] .

٤ – التفكير : كما في رواية " ليلة واحدة " ؛ حين تفكر (رشا) في سبب كتابتها الرسالة لزوجها :

" **لماذا كتبت هذه الرسالة ؟ ولماذا لم ترسلها إلى سليم ؟** " [٢] ، وقول السارد الغائب في رواية "هل تحبين براهمز" حين تفكر بول في سبب كتابة زوجه الرسالة بعد غيابه عنها : " **ما عسى أن يكون الحافز لديه إلى هذه الدعوة : أحاجة غريزية إليها ، أم ندم ، أم الرغبة في أن يفصلها عن سيمون** " [٣] .

٥ – تحليل المشاعر : كقول (رشا) في رواية "ليلة واحدة" : " **كنتُ أشعر بأن نظرات الرجلين تحدق بي فتدغدغ غرور الأنثى الكامن في أعماقي وتطربني** "[٤]، وقول السارد الغائب في رواية "هل تحبين براهمز" محللاً مشاعر (بول) تجاه (سيمون) : " **بدأت بول تشعر بميل غامض نحوه** " ، " **أحست بول بالدموع تصعد إلى عينيها** " [٥] .

٦ – التخيل : كقول (ريم) في رواية "أيام معه" متخيلة صورة (زياد) :

" **تراءت لي نظراته الطفلة وهو يريد مسح الدموع عن خدودي** " [٦]

وكقول السارد الغائب ، محللاً تخيلات "سابتيموس وارن" في رواية "مسز دالوي": " ولكنها أومأت ، فالأوراق كائنات حية ، والأشجار كائنات حية ، وبما أن الأوراق موصولة بملايين الألياف بجسده ، قد طفقت تدغدغ له ..." [٧] .

---

[١] – مسز دالوي ، ص ٥ .

[٢] – ليلة واحدة ، ص ٢١٦ .

[٣] – هل تحبين براهمز ، ص ١٧٠ .

[٤] – ليلة واحدة ، ص ٥٨ .

[٥] – هل تحبين براهمز ، ص ٥٨ ، ١٧٢ على الترتيب .

[٦] – أيام معه ، ص ١٠٧ .

[٧] – مسز دالوي ، ص ٢٧ .

٣- التلخيص Summary : زمن السرد < زمن القصة

يمثل التلخيص تقنية من تقنيات الإيقاع السـردي " ، وهـو يغطـي الحقـل الإيقاعي الواقع بين المشهد Scene والقفزة Ellipsis ، وفيه يُسرع الإيقاع مـن خلال التكثيف النصي Textual Compression لفترة القصة المعطاة " [١] حيث يتم " المرور الزمني على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنهـا جـديرة باهتمـام القارئ " [٢] ، وهكذا يتشكل التلخيص سردياً " عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة" [٣] وبذلك تكون " سرعة السرد متناسبة عكسياً مع المدة الحقيقية " [٤].

وبالنسبة لتقنية التلخيص Summary في روايات كوليت خوري و(وولف ، ساجان ، مورافيا) ؛ فقد احتلت المرتبة الثالثة بعـد الوقفـة والمشـهد، وتتضـح الخصائص البنائية لهذه التقنية في الجدول الآتي :

١ – Michael J.Toolan1997 . , Narrative , acritical .linguistic introduction , Routledge – 29 west 35 the street , Newyork , U.A.S. P 57 .

٢ – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٨٢ .

٣ – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل السردي ، ص ٢١٩ .

٤ – فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٢ .

جدول يوضح تقنية التلخيص في روايات كوليت خوري وولف وساغان ومورافيا

اسم الرواية	مجموع مرات التلخيص	مجموع الأسطر	نوع التلخيص وعدد مراته				طبيعة التلخيص				اللسان	
			محدد	سطر	غير محدد	سطر	سرد	حوار		مشترك	السارد	شخصية
								خ	د			
أيام معه	٣٩	٥٢٣	٢٧	٣٤٤	١٢	١٧٩	٣٧	-	-	٢	٣٩	-
ليلةواحدة	٢	٢٠	٢	٢٠	-	-	٢٠	-	-	-	٢٠	-
ومرصيف	٢٥	٢٥٢	١٨	١٩١	٧	٦١	٢٥	-	-	-	٢٥	-
مسزدالوي	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
هل تحبين براهمز	٨	١٩٤	٦	١٧١	٢	٢٣	٨	-	-	-	٨	-
الاحتقار	٩	٢٦٢	٧	٢٠٦	٢	٥٦	٩	-	-	-	٩	-

يظهر من خلال الجدول ، تكرار تقنية التلخيص في روايـات كوليـت خـوري و(ساجان ، مورافيا) ، وعدم وجود هذه التقنية مطلقاً في روايـة "مسـز دالـوي" لفرجينيا وولف .

بالنسبة للتلخيص في روايات كوليت خوري ؛ فقد تكرر في رواية "أيام معه" (٣٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٥٢٣) سطراً ، وتكرر في رواية "ليلة واحدة" (مرتين) فقـط ؛ محتلاً بذلك (٢٠) سطراً ، كما تكرر التلخيص في رواية "ومر صيف" (٢٥) مرة؛ محتلاً (٢٥٢) سطراً .

أما في روايتي ساجان ومورافيا ، فقد تكرر التلخيص في روايـة "هـل تحبـين براهمز" (٨) مرات ؛ محتلاً بذلك (٩٤) سطراً ؛ في حـين تكـرر فـي روايـة "الاحتقار" (٩) مرات ؛ محتلاً بذلك (٢٦٢) سطراً .

وبمقارنة نسب تكرار تقنية التلخيص مع نسب تكرار تقنيتي الوقفة والمشهد **نجـد الانخفاض الكبير في نسبة تكرار تقنية التلخيص بالمقارنة مع نسب تكرار تقنيتي الوقفة والمشهد ، وهو ما يعني ميل السارد في الروايات السابقة إلـى الـبطء السردي بدلاً من السرعة السردية ، وهو ما يلائم طبيعـة الروايـات الحديثـة**

المتأثرة بروايات تيار الوعي التي تتسم بالتداعي الحر والتحليل النفسي والوصف وغيرها من تقنيات تيار الوعي التي تساعد على إبطاء حركة السرد .

وبالنسبة لنوعية التلخيص داخل أعمال (كوليت ، ساغان ، موارفيا) ، **فقد تجسد التلخيص في نوعين هما : تلخيص محدد ، وتلخيص غير محدد ، ففي التلخيص المحدد يعطي السارد قرينة زمنية محددة ؛ يستطيع القارئ من خلالها تحديد مقطع التلخيص ؛** كقول السارد الغائب في رواية "ومر صيف" :

" مر أسبوع .. على وجود سهير في لندن . أسبوع أحست خلاله وكأنها في مستشفى كبير ؛ لا يهمها منه سوى غرفة رقمها ١٩ . ذهبت إلى الأسواق مع زوجة وحيد . زارت المطاعم والمقاهي مع إسماعيل ، تنقلت في أحياء لندن ، لكنها طوال الأسبوع كانت تعيش في غيبوبة نسجها قلقها على يوسف وشعورها الشخصي بالغربة " [١] .

فالسارد هنا يسرد ما حدث في أسبوع في خمسة أسطر ، وهو ما يتجلى أيضاً في قول السارد الغائب في رواية " هل تحبين براهمز" :

" وفي اليوم التالي ، مضى إلى عمله ، فأصلح بعض ما كان قد فسد بينه وبين أستاذه ، وتصفح بعض الملفات ، وخاطب "بول" بالتلفون ست مرات ، واستعار نقوده من أمه التي رضيت عنه ، ثم رجع لدى "بول" في الساعة الثامنة والنصف، يبدو عليه إرهاق العمل . وكان قد عمد في آخر النهار إلى إنفاق ساعتين في لعبة (٤٢١) بإحدى الحانات ، لا لشيء إلا ليعود هذه العودة المظفرة . وكان يعتقد في قرارة نفسه أن تلك مهنة مملة جداً ، وأنه سيجد كثيراً من المشقة في سبيل ملء الساعات الجوفاء " [٢]

فالسارد يلخص في سبعة أسطر ما حدث خلال يوم كامل .

---

[١] – ومر صيف ، ص ١٦٥ .

[٢] – هل تحبين براهمز ، ص ١٧٠ .

وقد تكرر هذا التلخيص المحدد في روايات كوليت على هذا النحو ؛ حيث تكـرر في رواية "أيام معه" (٢٧) مرة ؛ محتلاً (٣٤٤) سطراً ، وتكرر في رواية "ليلـة واحدة" (مرتين) ؛ محتلاً بذلك (٢٠) سطراً .
كما تكرر التلخيص في رواية "ومر صيف" (١٨) مرة ، محتلاً (١٩١) سطراً .
أما في روايتي ساغان ومورافيا ، فقد تكرر التلخيص المحدد في رواية "هل تحبين براهمز" (٦) مرات ؛ محتلاً (١٧١) سطراً ؛ في حين تكرر في رواية "الاحتقار" (٧) مرات ، محتلاً (٢٠٦) أسطر .
أما في التلخيص غير المحدد ؛ فلا يعطي السارد إشارة صريحة للتلخيص ، وهو ما يجعل القارئ ؛ يستنتج مقطع التلخيص ، كقول (ريم) في رواية "أيـام معـه" ملخصة كل ما قامت به من نشاطات اجتماعية خلال فترة غياب زياد :
" وارتميت في أحضان المجتمع ، صرتُ أرافق ليلى إلى السينما ، وألبّي دعوات الصديقات إلى سهرات في بيوتهن ، وأرافق أحياناً ناديا إلى نادي الشرق ، حيث ألهي نفسي بلعب الورق ... " [١]
وكذلك في قول (ريشار مولتيني) في رواية "الاحتقار" :
" لقد بدأتُ أعيش ، من بعد ، وكأنني إنسان درج مبتدئاً في مرحلة الحضـانة ، ولكني في ذلك أعتمد على نفسي بنفسي دون استعانة .. أي أني كنت أتحاشى – مبالغاً في ذلك – التركيز على موقف إميلي مني ، ومن عملي الذي بدأته ..." [٢]
وهكذا نلاحظ أن السارد في المثالين السابقين لم يعطِ أي إشارة زمنية نسـتطيع أن نحدد من خلالها مدة التلخيص .
- وقد تكرر التلخيص غير المحدد في رواية "أيام معه" على الشكل الآتي :
تكرر التلخيص في رواية "أيام معه " (١٢) مرة ، في (١٧٩) سطراً ؛ كما تكرر في رواية "ومر صيف" (٧) مرات ، في (٦١) سطراً ، ولم يأتِ هذا النـوع مـن التلخيص في رواية " ليلة واحدة " مطلقاً .

---

[١] – أيام معه ، ص ٢٠٧ .
[٢] – الاحتقار ، ص ٥٣ .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" فقد تكرر التلخيص غير المحدد (مرتين) فقط ؛ في (٢٣) سطراً ؛ كما جاء في رواية "الاحتقار" (مرتين) أيضاً ؛ في (٥٦) سطراً.

- ومن حيث طبيعة التلخيص (سرد/حوار/مشترك) في روايات (كوليت ، ساجان، مورافيا) :

فقد تكرر في رواية "أيام معه" لكوليت خوري داخل السرد(٣٧) مرة ، ولم يـأتِ في المشاهد الحوارية ‘ وجاء مشتركاً بين السرد والحوار (مرتين) فقط .

كما تكرر في رواية "ليلة واحدة" داخل السرد (مرتين) ؛ ولم يأتِ فـي المشـاهد الحوارية ، أو مشتركاً بين السرد والحوار . وتكرر في رواية "ومر صيف" (٢٥) مرة في السرد ، ولم يأتِ كذلك في المشاهد الحوارية ، أومشـتركاً بـين السـرد والحوار .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" لساجان ، فلم يأتِ التلخيص إلا في السرد حيث تكرر (٨) مرات ، وكذلك في رواية " الاحتقار " لم يأتِ إلا في السرد ، وتكـرر (٩) مرات .

- وبالنسبة للسان السارد (السارد/الشخصية/مشترك) ؛ فقد سيطر السارد علـى مقاطع التلخيص بنوعيه (المحدد/غير المحدد) ، ولم يأتِ على لسان الشخصيات الأخرى في جميع الروايات السابقة .

- وقد استخدم السارد تقنية التلخيص لأداء وظائف مختلفة داخل بنيـة السـرد ، وهي متشابهة في جميع الروايات المدروسة ، يمكن حصرها بالوظائف الآتية :

١ – المرور السريع على فترات زمنية طويلة ،وما حدث فيها من أحـداث ، دون تفصيل :

ومثال ذلك ما جاء في رواية " أيام معه " على لسان السـارد بضـمير (الأنـا) :

" توالت الأيام ... كنت أجتمع بزياد كل يوم.." [١]

كذلك بقوله : **" في الأسابيع التالية تغلغلت ، دون ... "** [٢]

---

[١] – أيام معه ، ص ١٨٢ .

[٢] – المصدر السابق، ص ١٣٣ .

وفي رواية "ليلة واحدة" يقول (رشا) السارد بضمير (الأنا) :

" شعوري بأنني كنت طوال إحدى عشر سنة ... أخون نفسي ... " (١)

وقول السارد الغائب في رواية "ومر صيف" :

" ومرت سهير في اليومين . لكنها لم تبقَ إلى جانب يوسف سوى دقـائق بـل ثوانٍ معدودة .. " (٢)

وكذلك في رواية "الاحتقار" : **" وهكذا فقد مرت الأيام ، وأنا في مواجهة إميلـي التي كنت مرفوضاً منها ، والعمل الذي كنت أرفضه ..."** (٣)

فالسارد في جميع الأمثلة السابقة يستخدم تقنية التلخيص ، ليمر علـى الأحـداث بشكل سريع وعابر دون تفصيل .

٢ – الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ؛ كقول (ريم) في رواية "أيام معه" :

" مر يومان قبل أن يمزّق غلالة السكون التي تحيطني هتاف الهاتف .. يومـان كباقي الأيام فارغان ... إلا من الملل ... " (٤)

وقول السارد بضمير الأنا (ريشار مولتيني) في رواية "الاحتقار" :

" مضت الأيام بعد تلك الأمسية ، وكل شيء على ما يُرام بالنسبة لعملي ، فلقـد قصدت مكتب باتيستا في اليوم التالي ، ووقعت العقد ، وقبضـت سـلفة علـى تعويضي المحدد .. " (٥)

فالسارد في الأمثلة السابقة يستخدم تقنية التلخيص ليملأ الثغـرات الزمنيـة التـي تركها في بنية السرد أثناء سرده الأحداث .

---

[1] – ليلة واحدة ، ص ١٩٦ .

[2] – ومر صيف ، ص ٨٥ .

[3] – الاحتقار ، ص ٥٤ .

[4] - أيام معه ، ص ٨٤ .

[5] – الاحتقار ، ص ١٥ .

٣ – استرجاع ما مر من أحداث بشكل سريع ومكثّف دون تفصيل :

كقول (ريم) في رواية "أيام معه" : " **في الأسبوع التالي جرت بضعة حوادث ، كلها تافهة ، بحد ذاتها، لكنها آلمتني كثيراً** " [١].

وقول السارد الغائب في رواية "هل تحبين براهمز" : " **ولكن سيمون كان قد خرج . وكان قد آب إلى باريس منذ ثلاثة أسابيع ، مشوقاً يستمد الحياة من وحي "بول" ويعيش من أجل بول ...** " [٢] .

كذلك قول (كميل) في رواية "ليلة واحدة" في حوار دار بينه وبين الشخصية المحورية الساردة (رشا) :

" **– منذ حوالي الأربعين سنة جاء شاب عربي من دمشق إلى باريز ليدرس الهندسة في جامعة من جامعاتها .. وبعد بضعة أشهر من وجوده في باريز شاءت الصدف أن تجمعه بفتاة شقراء جميلة أحبها حب العبادة ، فبادلته هذا الحب وتواعدا على الزواج ...**" [٣]

فالسارد في الأمثلة السابقة يستخدم تقنية التلخيص لاستعادة الأحداث واسترجاعها بشكل سريع ومكثف دون تفصيل .

٤"- القفزة The Ellipsis : زمن السرد (صفر) أقل بكثير من زمن القصة

" هو حركة سردية مناقضة للوقفة " [٤] ، وتتمثل هذه الآلية حين يضطر الراوي أحياناً إلى " **تجاوز بعض الحلقات الزمنية والاستغناء عنها؛ إما لأنها غير ذات أهمية في السرد الروائي ، وإما أن ذكرها يكون مدعاة لإطالة سردية** " [٥]؛ وتمثل القفزة المقاطع الزمنية في السرد التي يعالجها السارد معالجة نصية وهي نوعان :

---

[١] - أيام معه ، ص ١٩٦ .

[٢] – هل تحبين براهمز ، ص ١٢٧ .

[٣] – ليلة واحدة ، ص ٩٩ .

[٤] – فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٣ .

[٥] – عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص ٢٢١ .

- قفزة صريحة : " وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جداً مثـل : (بعد مرور سنة) ، و(ومرت ستة أشهر) [(١)].
- قفزة ضمنية : " وهي النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص " [(٢)] وبذلك لا يحدد السارد القفزة ، بل يترك القارئ يستنتج ذلك من خـلال اكتشـافه فجوة التسلسل الزمني The Chronology أو انقطاع a break في تتابع الأحداث المروية .

وبالنسبة لتقنية القفزة Ellipsis في روايات (كوليت ، ساجان ، مورافيـا ، وولف) ؛ فقد احتلت المرتبة الرابعة ، بأقل نسبة تواتر داخل بنية السرد للروايات الست السابقة ، بعد الوقفة والمشهد والتلخيص ، وتتضح الخصائص البنائية لهـذه التقنية في الجدول الآتي :

جدول يوضح الخصائص البنائية لتقنية القفزة في روايات (كوليت ، وولف ، ساجان ، مورافيا)

اسم الرواية	مجموع القفزات	نوع القفزة وعدد مراتها		طبيعة القفزة		اللسان السارد	
		ضمنية	صريحة	حوارخارجي	حوار داخلي	شخصية	السارد
أيام معه	٣٢	٢٦	٦	١	٣١	١	٣١
ليلة واحدة	١	١	-	-	١	-	١
ومرصيف	٦	٥	١	-	٦	-	٦
مسزدالوي	-	-	-	-	-	-	-
هل تحبين براهمز	١٣	٩	٤	-	١٣	-	١٣
الاحتقار	٣	٢	١	-	٣	-	٣

[١] – قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص ٩٣ .
[٢] – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

يظهر من خلال الجدول ؛ تكرار تقنية القفزة Ellipsis في روايات (كوليت، وولف،ساجان، مورافيا) على الشكل الآتي :

فبالنسبة لتقنية القفزة في روايات كوليت خوري ؛ فقد تكررت في رواية "أيام معه" (٣٢) مرة ، وفي رواية " ليلة واحدة " (مرة واحدة) فقط ، وفي رواية " ومـر صيف " (٦) مرات .

بينما تكررت في رواية "هل تحبين براهمز" (١٣) مرة ، وفي رواية "الاحتقـار" (٣) مرات ، بينما لم يستخدم السارد في رواية "مسز دالوي" هذه التقنية مطلقاً .

ومن الملاحظ نسب التكرار المنخفضة جداً لتواتر القفزة مقارنة بالتقنيات الأخرى كالمشهد والوقفة ، وهو ما يؤكد ميل السارد في روايات (كوليـت ، سـاجان ، مورافيا) نحو البطء الإيقاعي في السرد ، والبطء الشديد فـي روايـة "مسـز دالوي"؛ وذلك لأن جميع الروايات السابقة روايات حديثة ، اسـتخدمت تقنيـات رواية تيار الوعي التي تعتمد في سـردها علـى التـداعي الحـر ، والتحليـل النفسي... وغيرها من التقنيات التي تعمل على إبطاء الإيقاع السردي .

- وبالنسبة لنوعية القفزة ؛ فقد تجلت بنوعيها (الصـريح والضـمني) داخـل روايات (كوليت ، ساغان، مورافيا) ؛ حيث تكررت القفزة الصريحة في رواية "أيام معه" (٦) مرات ، وفي رواية "ومر صيف" (مرة واحدة) فقط ، وفي روايـة "هل تحبين براهمز" (٤) مرات ، ورواية " الاحتقار" (مرة واحدة) فقط

- وقد تجلى هذا النوع من القفزات داخل بنية السـرد فـي روايـات (كوليـت ، ساجان، مورافيا) محدداً ، وغير محدد ؛ فمن أمثلة المحدد في روايات كوليـت ؛ قول السارد في رواية "أيام معه" : " ومرت سبعة شهور... "[1] وقـول السـارد في رواية "هل تحبين براهمز" ساجان : " وانفقت سـاعة مـع مـدام " فـان دي بيش.. "[2] .

[1] – أيام معه ، ص ٣٠ .

[2] – هل تحبين براهمز ، ص ٦١ .

- وقد تجلت القفزة صريحة غير محددة ، بأن يعطي السارد إشارة للتقنية ولكنهـا غير محددة ، مثل قول السارد في رواية "هل تحبين براهمز" : " **على أن الأيـام كانت تمر ، فهو يكسب وقتاً .. وذات مساء هبط سلماً مظلماً بصـحبة صـديق له...** " [1] .

وكذلك قول السارد في رواية "ومر صيف" :

" **– سأراك قبل العملية ... تمنت سهير لو تبقى إلى جانب يوسف بعد العملية... لتمسح له جبينه** " [2].

فقد تم في المثالين السابقين حذف فترة من الزمن ، بإعطاء السـارد إشـارة للحذف ، ولكنها إشارة لا تحدد مقدار الفترة المحذوفة بدقة .

- وبالنسبة للقفزة الضمنية ، فقد جاءت فـي روايـات (كوليت،سـاجان،مورافيا) كما يأتي :

تكررت في رواية "أيام معه"(٢٦) مرة ، وفي رواية "ليلة واحدة (مرة واحدة) فقط، وفي رواية "ومر صيف" (٥) مرات .

أما في رواية "هل تحبين براهمز" فقد أتت (٩) مرات ، وفي روايـة "الاحتقـار" (مرتين) فقط.

ومثال ذلك ما جاء في رواية " أيام معه " حين قفز السارد (ريم) في سرده فجـأة من " يوم الأحد ظهراً... إلى يوم الخميس التالي صباحاً " [3] ، كما قفز السارد في رواية "الاحتقار" " **عدة أيام قبل ملاقاة المخرج الذي سيعمل لديـه فـي تـأليف الحوار السينمائي** " [4] .

- وبالنسبة لطبيعة القفزة (سرد/حوار خارجي) في روايات (كوليـت ، سـاجان، مورافيا) ؛ فقد تكررت القفزة في رواية "أيام معه" داخل السرد (٣١) مرة ، وفـي المشاهد الحوارية الخارجية (مرة واحدة) فقط ، أما في بقية الروايات المدروسة ،

---

[1] – هل تحبين براهمز . ص ١٣٧ .

[2] – ومر صيف ، ص ٥٦ – ٧٤ على الترتيب .

[3] – أيام معه ، ص ٣٧ – ٣٨ .

[4] – الاحتقار ، ص ٥٥ .

فلم تتكرر إلا داخل بنية السرد ، **مما يعني سيطرة السارد المطلقة على مجريات الحركة السردية .**

- وبالنسبة للسان السارد للقفزة (السارد/شخصية/مشترك) :

فقد سيطر السارد على سرد تقنية القفزة بنوعيها (الصريحة والضمنية) ولم يـأتِ على لسان الشخصيات الأخرى إلا في رواية "أيام معه" (مرة واحدة) .

- وبالنسبة لموقع تقنية القفزة داخل الخطاب السردي فقد تأتي القفزة داخل بنيـة السرد ، وقد تأتي في بداية الفصل ، كما نرى في رواية "أيام معه" :

" **بعد يومين ، وصلت صديقتي ...** " [1] وفي داخل السرد كما في روايـة "ومـر صيف" : "**وما زال أمامه يومان .. يومان كافيان لأن يصل إليـه إنسـان مـن مصر...** " [2] .

أما في روايتي (ساغان وموارفيا) فلم تأتِ إلا داخل بنية السرد ، ومن ذلـك قول السارد في رواية "هل تحبين براهمز" : " **في الساعة السادسة مساء اليـوم التالي ...** " [3] .

ومما سبق نلاحظ ميل السارد في روايات (كوليت خوري) و(ساجان ، مورافيـا ، وولف) نحو البطء الإيقاعي ؛ وهذا ما فسرنا أسبابه لدى دراستنا التقنيات السابقة.

---

[1] – أيام معه ، ص ٥٧ .

[2] - ومر صيف ، ص ٤٠ .

[3] – هل تحبين براهمز ، ص ١٣٩ .

د – التواتر Frequency :

يُعرف جينيت التواتر Frequency [1] بأنّه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصّة ، وينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث " **ليس لـه فقـط إمكانيّة أن ينتج ، ولكن أيضاً أن يعاد إنتاجه ؛ أي يتكرر مرّة أو عدّة مرات فـي النص الواحد** " [2] وهذا ما يؤدي إلى " **تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص** " [3] .

وقد بقي هذا العنصر الزمني – التواتر – مجالاً مهملاً من قبل النقـاد ومنظّـري الرّواية ، ويعد جينيت أوّل من تناول هذه التقنية الزمنية الأسـلوبية فـي نظريـة القص ، الذي يرى أنها " **مظهر من المظاهر الأساسية للزمنيـة السـردية** " [4] ووفقاً للعلاقة التكرارية بين القصة والسرد ؛ أمكن تحديد أربعة أنواع للتواتر :

١"- التواتر الفردي Singulative Frequency ؛ وفيه نوعان :

آ- أن يروي السارد " **مرة واحدة حدثاً وقع مرة واحدة** " [5] .

ب- أن يروي السارد عدة مرّات ما حدث عدّة مرّات " **فما حدث في الحكاية يُعَاد سرده في القصة** " [6] .

٢"- التواتر التكراري Repetitive Frequency ؛ وفيه يروي السـارد " **مـرّات عديدة حدثاً وقع مرة واحدة** " [7] فما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره على مستوى القصة .

---

[1] - راجع بهذا الخصوص : جيرار جينيت (عودة إلى خطاب الحكاية) ، ص ٤٥ وما بعدها .

[2] - يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٧٨ .

[3] - عيلان ، عمر : مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣٩ .

[4] - جينيت ، جيرار : خطاب الحكاية ، ص ١٢٩ .

[5] - فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٣ .

[6] - عيلان ، عمر : مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص ١٣٩ .

[7] - فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٣ .

٣"- التواتر التكراري المتشابه Iterative Frequency :

وفيه يروي السارد " **مرة واحدة حدثاً وقع مرات عديدة** " [١] ، فالأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية تسرد مرّة واحدة في القصّة .

ووفقاً لهذا المفهوم للتواتر الزمني تأتي هذه التقنية في روايات كوليت خوري " أيام معه ، وليلة واحدة ، ومر صيف " ، وروايات " السيدة دالوي ، هل تحبـين براهمز ، الاحتقار " على النحو الآتي :

١"- التواتر الفردي Singulative Frequency :

وهو نوعان ؛ أولهما سرد مرة واحدة ما حدث مرّة واحدة ؛ وقد تجلّت هـذه التقنية بوضوح في الروايات السابقة ، مثلما نجد في رواية " أيام معه " لكوليـت خوري في قول السارد بضمير الأنا " **لأول مرة في حياتي لم أسـتطع أن اتخـذ موقفاً حاسماً تجاهه** " [٢] ، وقوله في موضع آخر عن صوت زياد " **لأوّل مرة ، مذ عرفته ، تنبهّتُ لنبرات هذا الصوت** " [٣] ، وقول الساردة في روايـة " ليلـة واحدة " عن سفر زوجها " **كانت هذه أول مرة تسافر فيها وتتركني وحيدة** " [٤] ؛ وقولها عن الثوب الأخضر الذي كانت ترتديه " **لقد ارتديته مرة واحدة فقط فـي دمشق** " [٥] ، ومن ذلك أيضاً قول السارد الغائب عن لقاء سهير زوجـة يوسـف " **كانت تلك هي المرة الأولى التي تلتقي فيها سهير بالزوجة** " [٦] وقولـه عـن سهير " لأول مرّة في لندن شعرت بغربة " [٧] . وهذا ما ظهـر فـي روايـات " السيدة دالوي ، هل تحبين براهمز ، الاحتقار " ؛ مثل قول السـارد الغائـب فـي رواية السيدة دالوي " عن كلاريسا " **لقد كانت سالي هي التي جعلتها تشعر لأول**

---

١ - فاليط ، برنار : النص الروائي : تقنيات ومناهج ، ص ١١٤ .

٢ - أيام معه ، ص ٢١١ .

٣ - المصدر السابق، ص ٨٤ .

٤ - ليلة واحدة ، ص ٣٤ .

٥ - المصدر السابق، ص ١٥٩ .

٦ - ومر صيف ، ص ٦٢ .

٧ - المصدر السابق، ص ٧٩ .

مرة بمقدار طمأنينة الحياة في بورتن " [1] ؛ وقول السارد عن روجيه في رواية " هل تحبين براهمز " " **وبدا** " **لبول** " **إذ ذاك أنها تتعرفه للمرة الأولـى ! للمـرة الأولى لاح لها شبيهاً بها** " [2] ؛ وقول السارد بضمير الأنا " ريشـار مـولتيني " عن زوجته إميلي " **سيطرت عليها عواطف جديدة في نوعيتها ... وقد جوبهـتُ بها فيما بعد ... أبدتها أول مرّة زرنا فيها تلك الشقة التي لم تستكمل بعد** " [3] .

فالسارد في الأمثلة السابقة جميعها يخبرنا بعبارة واحدة ما حدث مرة واحدة ؛ وكأنّ هذه العبارة الواحدة تعادل الحدث الواحد الذي جرى .

وبالنسبة للنوع الثاني للتواتر الفردي ؛ وهو سرد عدة مرّات ما حدث عـدّة مرّات ، فقد تمثل في بعض الروايات السابقة ؛ بنسبة أقل من النوع الأول ؛ مثلما نجد في رواية " ليلة واحدة " لكوليت خوري في قول (رشا) عن ليالي دمشـق .

" **وأسبلت أهدابي على ليالي بلادي ... ليالي دمشق .. ليالٍ وليال ...**

ليال صيفية كنت أرافقك فيها إلى الصحراء ... وليالٍ أخرى كنا نعدّ ساعاتها مع الأصدقاء المحبين ... وليالٍ شتوية طويلة .. طويلة .. كنت أقضيها مسهدة " [4]

وقول (ريم) في رواية " أيام معه " عن زياد " **وخابرته في الغد .. وبعد الغد .. وزارني بعدها مرّة .. ثم ثانية .. ثم ثالثة** " [5] ، وفي قول السارد الغائـب فـي رواية " ومر صيف " عن مرافقه سهير لإيتالو " **هذا الصباح كانـت معـه فـي المتحف تلك السمراء النحيلة ذات العينين اللامعتين ، ثم قبلت دعوته للغداء في مطعم فرنسي قريب من الفندق** " [6] ؛ وبذلك يحاول السارد بهذا النوع من التواتر أن يؤكد الحدث حيال المتلقي ؛ وهو ما تجلى في رواية " الاحتقار " بقول السارد عن تغير مسلك الزوجة (إميلي) " **ذلك لأن إميلي لم تتبدل ولم تتغير في مسلكها**

---

[1] - السيدة دالوي ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

[2] - هل تحبين براهمز ، ص ١٢٣ .

[3] - الاحتقار ، ص ٢٤ .

[4] - ليلة واحدة ، ص ٥١ ، ٥٢ .

[5] - أيام معه ، ص ٨٧ .

[6] - ومر صيف ، ص ٢١٧ .

إلا بعد تلك الأمسية. وقد تحقق لي ذلك خلال الشهر وفي أيامه التي تتالت من بعد " [١].

٢"- التواتر التكراري Repetitive Frequency :

وفيه يروي السارد عدة مرات ما حدث مرة واحدة ، وقد يأتي هذا النوع في جمل متتالية ، وقد يأتي موزعاً على مدى صفحات من الرواية ، وهو ما يتجلى بوضوح في مشهد " وداع (ريم) لـ (زياد) وانطفاء شعلة الحب بينهما " [٢] ، وهو مرتبط بالاسترجاع في رواية " أيام معه " لكوليت خوري الذي جاء في افتتاحية الرواية ، وفي الصفحات الأخيرة منها ؛ وقد يؤدي هذا النوع من التواتر إلى الحشو لذلك لم يتم استخدامه من قبل الأديبة كوليت ، إلا على نطاق محدود جداً ، وهذا ما نجده أيضاً في رواية " السيدة دالوي " من تكرار السارد الغائب (خبر انتحار سبتيموس)[٣] ، في المرة الأولى تم وصف المشهد بشكل مفصل ، وفي المرة الثانية جاء الخبر على لسان السيدة (برادشو) بشكل مختصر وموجز .

وكذلك تكرار السارد بضمير الأنا في رواية " الاحتقار " (وصف صوت السيدة بازيتي) [٤] .

٣"- التواتر التكراري المتشابه Iterative Frequency :

وفيه يروي السارد مرة واحدة ما حدث عدة مرات ، وهو يشكل نظرة عامة إجمالية للأحداث من قبل السارد ، ويرى جينيت أن استخدام هذا النوع من التواتر؛ **" ... يمثل في المصطلحات الأكثر وضوحاً طريقة لتنظيم سرعة السرد a way of accelerating the narrative أو طريقة لتنظيم نسبة التغير في السرعة acceleration من خلال وسائل الجمع غير الزمني Syllepsis للأحداث الواقعة "** [٥] .

---

١ - الاحتقار ، ص ١٦ .

٢ - أيام معه ، ص ١٣ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

٣ - السيدة دالوي ، ص ١٧١ ، ٢١٠ .

٤ - الاحتقار ، ص ٦٠ ، ٦٣ .

٥ - Genette , Gerard : fiction & Diction – P 67 .

تجلّى هذا النوع من التواتر في روايات كوليت خوري ؛ في قـول السـارد بضمير الأنا في رواية " أيام معه " عن زياد " **كان يزورني كل يوم ، وكأنّ حاجة لا شعورية تدفعه إلي** " [(١)] وقوله في موضع آخر " في الأيام التاليـة ؛ اجتمعـت بزياد عدة مرّات " [(٢)] ؛ وقول السارد على لسان (رشا) " **أذكر أنني مراراً آثرتُ البقاء مع كتابي على مرافقتك إلى زيادة أو سهرة ما** " [(٣)] ، وقول السارد الغائب عن زياد سهير ليوسف في المستشفى " **مرّت سهير في اليومين ، لكنها لم تبـقَ إلى جانب يوسف سوى دقائق بل ثوان معدودة** " [(٤)] .

ومثاله أيضاً قول السارد الغائب في رواية " السيدة دالوي " عن علاقة (السيدة دالوي) بـ (بيتروالش) " **ومع ذلك ، صارت ، فيما بعـد ، مدينـة لبيتـروالش بأشياء عديدة ... لقد صارت مدينة له بكلمات من مثل : عـاطفي ، متحضـر ، وطفقاً يبدأان كل يوم من حياتهما معاً وكأنّه يحرسها** " [(٥)] ، وقول السارد بضمير الأنا في رواية " الاحتقار " عن لقائه باتيستا " **كان يدعوني كل مرة – على النسق الذي ذكرته – وكانت إميلي تظهر كل مرة في مظهر يشير إلى الاستياء مـن أن تصحبني** " [(٦)] ، وقول السارد في رواية " هل تحبين براهمز " واصـفاً مشـاعر الملل التي تنتاب (بول) كلما نظرت إلى غرفتها ، ومنظرها الرتيب " **ذلك المشهد الذي كانت تنظر إليه كل يوم ، صباح مساء** " [(٧)] .

---

[١] - أيام معه ، ص ٢٤٨ .

[٢] - المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

[٣] - ليلة واحدة ، ص ٣٥ .

[٤] - ومر صيف ، ص ٨٥ .

[٥] - السيدة دالوي ، ص٤٣ .

[٦] - الاحتقار ، ص١٦ .

[٧] - هل تحبين براهمز ، ص٦٤ .

هـ - نتائـــج عامـــــة :

وعلى ما سبق يمكن استخلاص النتائج الآتية :

أولاً - من حيث الترتيب الزمني :

آ- الاسترجاع :

١- سيطرت صيغ الحاضر على صيغ الماضي في روايات كوليـت خـوري ، ورواية " الاحتقار " لألبرتو مورافيا ؛ وهذا ما يمثل سمة من سمات رواية تيـار الوعي الحديثة ؛ بينما سيطرت صيغ الماضي على صيغ الحاضر فـي روايتـي " السيدة دالوي " لفرجينيا وولف ، و " هل تحبين براهمز " لفرانسواز سـاجان ، وهو ما يخالف المعتاد في روايات تيار الوعي .

٢- تشكّل تقنية الاسترجاع علامة مميّزة في روايات كوليـت خـوري الـثلاث المدروسة ؛ حيث تكرّرت في رواية " أيّام معه " (٤٤) مرّة ، وفي رواية " ليلة واحدة " (٥٣) مرة ، وفي رواية " ومر صيف " (٣٥) مرة ؛ وهو ما نلحظـه في رواية " السيدة دالوي " لفرجينيا وولف التي تكرّر فيها الاسـترجاع (١٠٤) مرات ، ورواية " هل تحبين براهمز " (٦٢) مرّة ، ورواية " الاحتقار " (٤٠) مرة .

٣- تكرّر الاسترجاع الخارجي في روايتي " ومر صيف " و " ليلة واحدة " بنسبة تفوق تكرار الاسترجاع الداخلي والمزجي في هاتين الروايتين ؛ والأمر ذاته نجده في رواية " السيدة دالوي " حيث جاء الاسترجاع الخارجي (٩٥) مـرة ، وفـي رواية " هل تحبين براهمز " تكرّر هذا النوع من الاسترجاع (٣٤) مرّة .
ونجد عكس ذلك في رواية " أيام معه " لكوليت الخوري ، وروايـة " الاحتقـار " لمورافيا ، التي تكرر فيها الاسترجاع الخارجي (١٨) مرة فقط .

٤- جاء الاسترجاع في روايات كوليت خوري في معظمه على لسان السارد المهيمن على مجريات الحركة السردية ؛ وهو ما نلاحظه في روايات (وولف ، ساجان ، مورافيا) المدروسة .

٥- تعدّدت وظائف الاسترجاع بأنواعه المختلفة ؛ داخل البنية السردية لروايات (كوليت ، وولف ، ساجان ، مورافيا) ؛ حيث ارتبط الاسترجاع بوظائف متنوعة هي :

١- سد بعض الثغرات ، واستكمال بعض الأحداث التي تم تجاوزها أثناء السرد ، أو علاج الأحداث المتزامنة ؛ التي تستلزم تتابع النص ، بحيث تترك الشخصية الأولى ، وتتم العودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانية .

٢- إضاءة سوابق شخصية تم إدخالها حديثاً إلى حركة السرد ، أو العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ، ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها ، أو استرجاع شخصية اختفت لبعض الوقت ، ثمّ عادت إلى الأحداث مرّة أخرى .

٣- وقد يأتي الاسترجاع كاستدعاء مرتبط بالحدث الحاضر في السرد ، وقد يرتبط بأحداث سابقة لبداية السرد ، كي يكمل السارد بعض المعلومات عن الشخصية المحورية ، أو الشخصيات الأخرى .

كما تعدّدت وسائل السارد عند (كوليت ، وولف ، ساجان ، مورافيا) لربط المقطع الاسترجاعي بمستوى السير السردي الرئيسي ، ومن هذه الوسائل :

١- يطوق السارد مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة في طرفيها لاستقبال المقطع الاسترجاعي .

٢- يقدّم السارد حدثاً في الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبيعياً ، ثمّ ينضم إلى المحكي الأول دون عناء .

٣- الاعتماد على الذاكرة أو يختلط بالتحليل النفسي والتعبير عن المشاعر .

٤- قد يأتي الاسترجاع ممتزجاً بالحوار الداخلي ، أو المشاهد الحوارية .

٥- وقد يستخدم السارد اسماً موصولاً للربط بين السرد الأساسـي والمقطـع الاسترجاعي .

- وبالنسبة لمدى الاسترجاع في روايات كوليت خوري ، فقد جاء غير محدد أكثر منه محدداً في روايتي " أيام معه " ، " ليلة واحدة " ، ورواية " السـيدة دالـوي " لفرجينيا وولف . أمّا في روايات " ومر صيف " ، " الاحتقار " ، " هـل تحبـين براهمز " فقد جاء محدداً أكثر منه غير محدد .

- أما بالنسبة لسمة الاسترجاع فقد جاءت معظم الاسـترجاعات فـي الروايـات المدروسة قصيرة تتراوح بين سطر واحد إلى عشرة أسطر .

ب – الاستباق :

١- جاءت نسبة تكرار مرّات الاستباق في روايات كوليت خـوري المدروسـة ، ورواية " الاحتقار " لمورافيا أكثر من نسبة تكرار مرات الاسترجاع ؛ وهـو مـا يؤكد قول " جيرار جينيت " بأن الاستباق يكثر في روايات تيار الوعي التي تعتمد في سردها على صيغة السرد بضمير الـ (أنا) . بينما نجد تفوق نسبة تكـرار الاسترجاع على الاستباق في روايتي " السيدة دالوي " و " هل تحبين براهمز " . فقد تكرّر الاستباق في رواية " أيام معه " (١٣٨) مرّة ، وفي رواية " ليلة واحدة " (٧٩) مرّة ، وفي رواية " ومر صيف " (٦٤) مرة .

٢- سيطر الاستباق الداخلي على البنية السردية في روايات (كوليت ، وولـف ، ساجان ، مورافيا) وتفوّق على النوعين الآخرين (الخارجي والمزجي) .

٣- جاء الاستباق – في معظمه – على لسان السارد ، لأنّـه المـؤطر الـرئيس لحركة السرد في الروايات السابقة ، كما جاء أيضـاً علـى لسـان الشخصـيات الأخرى ، وذلك لرغبة السارد في إتاحة الفرصة أمـام الشخصـيات المصـاحبة بالتعبير عن نفسها ، من خلال أقوالها .

ويمكن أن نستثني رواية " الاحتقار " لمورافيا من الحكم السـابق ، لأن الاسـتباق جاء على لسان الشخصيات أكثر من مجيئه على لسان السارد .

٤- جاء الاستباق في روايات كوليت خوري ، ورواية " الاحتقار " أثناء الحوار ، أكثر من مجيئه داخل السرد ؛ ونجد عكس ذلك في رواية " السيدة دالوي " ورواية " هل تحبين براهمز " .

٥- وبالنسبة لوظائف الاستباق داخل روايات كوليت خوري فقـد جـاءت ثريّـة ومتنوعة ؛ فقد يأتي الاستباق للتخطيط أو تقديم حدث ، وقد تأتي على شكل إنـذار مبكر ، أو توقع ، أو للافتراض .

وقد يؤدي الاستباق أكثر من وظيفة واحدة في المقطـع الاسـتباقي ، فقـد يـأتي للتخطيط والتوقع معاً ، أو للتخطيط والافتراض ، أو للتخطيط والتقديم ، أو للتوقع والافتراض . بينما اقتصرت وظائف الاستباق في روايات (وولـف ، سـاجان ، مورافيا) على ثلاث :

١- تقديم حدث ٢- توقع حدث ٣- التخطيط لحدث

وهي أقل من وظائف الاستباق في روايات كوليت خوري المدروسة .

ج – وبالنسبة للإيقاع السردي :

من حيث (المشهد الحواري ، الوقفة ، التلخيص ، القفزة)

نلاحظ ميل السارد في روايات (كوليت ، وولف ، ساجان ، مورافيا) نحـو البطء الإيقاعي ؛ وهو أكثر انسجاماً مع طبيعة هذه الروايات التي تعتمد في سردها على تقنيات تيار الوعي من وصف ، وتحليل نفسي ، واستبطان وتـداع حـر ، وخيال تصويري ، ... الخ من تقنيات تيار الوعي في الرواية الحديثة.

د – بالنسبة لتقنية التواتر :

جاءت هذه التقنية بأنواعها الثلاثة (الفردي / التكراري / التكراري المتشابه) في الروايات السابقة المدروسة .

و - خاتمـة البحث :

هكذا نجد من خلال دراستنا السابقة ، وتحليلنا بنية الخطاب الروائـي عنـد كوليت خوري في رواياتها " أيام معه ، ليلة واحدة ، ومر صيف " ، ومقارنته بما يشبهه لدى فرجينيا وولف ، فرانسواز ساغان ، ألبرتو مورافيا ، أن الأديبة كوليت خوري ثارت على الأشكال التقليدية المستقرّة لروايـات القـرن التاسـع عشـر الكلاسيكية من خلال إنجازات حققتها في خطابها السردي هي :

١- استخدام صيغة السرد الذاتي بضمير الـ (أنا) ؛ بشكل كبير ومكثف في خطابها السردي ، حيث سيطر على نحو يقـارب ٧٥ % مـن إنتاجهـا الروائي .

فالسارد والشخصية الروائية في روايتي " أيام معه " و" ليلـة واحـدة " همـا الشخص المتكلم نفسه الذي يتولى مهمة سرد الأحداث ، فجميع الأحداث تدور حوله ، لذلك يقوم بسردها ، وهو معانٍ للتجربة experiencing وهنـا يتجلـى تأثر كوليت خوري برواية تيار الوعي ، التي تطمح إلى تجنب المواقف التـي يتواجه فيها القارئ مع الكاتب أو السارد ، وتحاول التقليل من التوجيه لتجـرد السارد من صلاحياته ، وتسند هذا الدور إلى الشخصـية الروائيـة ، حيـث تستطيع أن تتقابل بشكل مستمر مع القارئ ، وتقدم نفسها له مباشرةً ، من دون الحاجة إلى وسيط ، وهذا ما يوهم بواقعية ما يروى ، فكلما اقتربت الشخصية من القارئ زادت فرص الإيهام ، وهذا ما يمثل ثورة الرواية الحديثـة علـى الرواية الكلاسيكية التقليدية التي عملت على التقليل من سيطرة السارد العليم ، وتعزيز مكانة الشخصية الروائية .

لقد عد النقد الحديث تدخلات السارد العليم ، ومن ورائه الكاتب فـي الروايـة بالشرح والتفسير والتعليق ، وسيطرة إيديولوجية معينة في العمل الروائـي ، وفرضها على القارئ من عيوب الرواية الكلاسيكية .

ويرجع سبب ذلك إلى التطورات الثقافية والتيارات الفكريـة المتعـددة التـي ظهرت في العصر الحديث ، بحيث أصبح العقل البشري يميل إلـى التنـوع الفكري والتعددية الثقافية والنسبية التي تعد سمة من سمات العصر الحـديث ، ورؤية حياتية عامة في مختلف نشاطات الحياة ، ولذلك فإن الرؤيـة السـردية الذاتية انعكاس لهذا التنوع الفكري والنسبية ، وهذا ما وجـدناه فـي خطـاب كوليت خوري السردي .

ولكن على الرغم من طغيان وعي الشخصية في خطاب كوليت السردي ، فإن دور السارد لا يلغى ، بل يشارك في تقديم الأحداث والصور ، ويتدرج السارد والشخصية على سلم ذي قطبين يقتربان حيناً ويبتعدان حيناً آخر .

وهكذا فإن الشخصية لا تسيطر على البنية السردية بشكل مطلق ودائـم ، بـل ثمة تناوب وامتزاج ، هذا الامتزاج سمح بظهور نوعين من أسـاليب القـص هما: الحديث النفسي ، والوصف الخارجي ، كما خلق نوعاً من التعدد والتنوع في الرؤية السردية ، مما يفسح المجال لتقديم الشخصية في أكثر مـن جانـب وعلى عدة وجوه ، وهذه هي الموضوعية التي تسعى إليها رواية تيار الوعي .

إن التنوع في الرؤى يُفرد للفردية والاستقلالية في الشخصية حيـزاً خاصـاً ، يبرز خصائص كل شخصية واختلافها عن الشخصيات الأخرى فـي العمـل الروائي .

إن الأساليب التقليدية التي تنظر إلى الشخصية من الخارج وتسعى إلى تنميطها ووضعها في قوالب جامدة ، تعجز عن طرح التنوع والاختلاف في الشخصية، وهذا ما عملت كوليت خوري على تجاوزه مستفيدةً مما حققه تيار الوعي مـن منجزات على صعيد العمل الروائي ، لاسيما وأن شخوص رواياتها غير عادية بالمفهوم التقليدي ، وغير عادية في التعامل مع المجتمع ، وفي خروجها على الطور الاجتماعي وانغلاقها الداخلي ، ويأتي تيار الـوعي بإمكاناتـه العديـدة لاستجلاء انغلاقها ورؤيتها الداخلية ، واستكناه فلسفتها وتعاملها مع المجتمـع من منطلقها الداخلي .

٢- التشظي والتقطيع الزمني للحكاية ، ورفض الحبكة التقليدية القائمة على خط مستقيم متصاعد ، وبالتالي رفض المجرى الخطي لحياة مستقرّة الملامح ، فالزمن في خطاب كوليت خوري

٣- التواتر الزمني بين الأزمنة المختلفة (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) من ناحية ، والصراع الداخلي للشخصيات من ناحية أخرى ، وتجاور الماضي مع الحاضر في كل تفاصيل الرواية ، فالحاضر مكوّن من كل لحظات الماضي ، وليس نقطة في مجرى تصاعدي للزمن كما في الرواية التقليدية.

٤- تبني كوليت خطابها الروائي على التكرار والاستعادة للحظة مثيرة ، لحدث غيّر الحياة كلها .

إن استخدام الكاتبة كوليت خوري لتقنية التشظي الزمني ، والسرد الذاتي يعد تحديثاً وتجديداً في الرواية العربية ، ينم على وعي فني متطور وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة ، كانت محاولة على طريق التحديث الذي يرى أن التجديد الأدبي ، والفني يعني إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه ، لذلك حاولت البحث عن تقنيات جديدة جسدت من خلالها رؤيتها التحررية الرافضة لكل أشكال السيطرة والقهر التي يمارسها المجتمع ويضغط بها على المرأة فيحرمها من حقوقها ، ومن إنسانيتها ، وحسب عبارة " مارجريت بوسنار " يأتي التجديد الشكلي في العمل الأدبي " ليؤكد وجهة نظر في الحياة " .

Syrian Arab Republic

Al-Baath University

Faculty of Arts and Human Sciences



The Structure of Woman Discourse in the Works of Kolit Khouri, in the Light of Comparative Studies

A Study Prepared to Obtain Master Degree

in Arabic Language and Literature

Prepared by:

Salwa Adnan Housni

Supervised by:

Prof. Dr. Ratib Sukkar

Dean of Faculty of Arts , Al-Baath University

2009 – 2010 AD

1430 – 1431 AH

ABSTRACT

This search discusses "The Structure of Woman Discourse in the Novels of Kolit Khouri, in the Light of Comparative Studies", through which we identify the features of such discourse in three of her novels: "Ayam Ma'ah", "Laila Wahida", and "Wa Marra Saif", comparing the characteristics of this discourse with those of narrative discourse in the works of three most famous novelists in twentieth century, who contributed in portraying the features of Modern Novel. From this discourse, I've chosen novels close in structure to those of Kolit Khouri's, these novels are:

1- Virginia Wolf's "Mrs Dalloway".

2- "Do You Love Abrahams", François Sagan.

3- "Disdain", Alberto Moravia.

After comparing the two discourses, I came to conclusion that Kolit Khouri was extremely impressed with the "Stream of Consciousness", and techniques of Modern Novel in structuring her narrative discourse.

I discovered this at studying the structure of kolit's narrative discourse which is divided into introduction and three chapters:

In introduction, I'll try first to lay open the reasonable grounds of this search, then I'm going to dispose the outline indicating the difficulties facing this research, and shed light on the problem of term and its rooting. At the end, I'll present the course followed in this study.

Chapter One: Consists of two major passages:

1- Because my study is practical and comparative, I'll discuss the concept of comparative practical criticism, then I'll identify the difference between discourse and text concepts which seem to be confusing for many researchers. Then, I'll define discourse

in the novel, reaching the significant result that discourse in the novel is one that is built on narration.

2- Introducing Kolit Khouri: her life and works, casting the light on all that critics wrote about her literature and creativity.

In Chapter Two, I'll try to discuss the narrative vision in the discourse of Kolit Khouri by identifying narrator position and his vision about his narrative world, comparing it with the narrative vision of "Mrs Dalwi", "Do You Love Abrahams", and "Disdain" to reach the two kinds of visions dominating narrative discourse in the above mentioned novels, those are:

1- *Interior Narrative Vision:* it takes the form of subjective narration, using the pronoun "I", we find this in "Ayam Ma'ah", "Laila Waheda" and "Disdain".

2- *Exterior Narrative Vision*: it takes the form of objective narration, using the pronoun "He", we notice this in "Wa Marra Saif", "Do You Love Abrahams" and "Mrs. Dalloway".

In Chapter Three, I'll study the chronological structure in Kolit Khouri's discourse. In this discourse, I've noticed the chipping feature of the chronological structure. Time goes in zigzag line instead of the linear straight order. We go back in time to the past, and even before the story begins. We also find prolepses of events that will take place before they are narrated. In this discourse, events don't go monotonously; they accelerate, then decelerate, sometimes they just stop. We conclude that Kolit Khouri is greatly influenced by the achievements of the "Stream of Consciousness" novel, and techniques of Modern Novel.

In Conclusion, I'll sum up major results in this research.

المصـــادر

أولاً – المصادر العربيّة : (الروايات حسب تسلسل ظهورها)

١- خوري ، كوليت (٢٠٠١) : رواية (أيّام معه) ، ط٧ ، دار الفارسة – دمشق .

وقد صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى عام (١٩٥٩) عـن دار الكتـب – بيروت ، وقد تم طبعها ونشرها على نفقة المؤلفة .

٢- خوري ، كوليت (٢٠٠٢) : رواية (ليلة واحدة)، ط ٤، دار الفارسـة – دمشق .

صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولـى عـام (١٩٦١) عـن دار الكتـب – بيروت، منشورات المكتب التجاري ، الناشر : زهير البعلبكي .

٣- خوري ، كوليت (٢٠٠٠) : رواية (ومر صيف) ، ط٣ ، دار طلاس للنشر – دمشق .

صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى عـام (١٩٧٥) عـن اتحـاد الكتـاب العرب- دمشق .

٤- خوري ، كوليت (٢٠٠٤) : رواية (أيـام مـع الأيـام) ، ط٣ ، دار الفارسة – دمشق .

صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى عام (١٩٧٨) ، عن مطـابع الكاتـب العربي - بيروت ، نُشِرت على نفقة المؤلفة .

ثانياً – المصادر المترجمة :

١- ساجان ، فرانسواز (١٩٦٥) : رواية (هل تحبين براهمز) ، ترجمة : أنور لوقا ، مطبوعات كتابي ، الكتاب (٤٨) – القاهرة .

٢- ساجان ، فرانسواز (١٩٧٥) : رواية (بعد شهر أو سنة) ، ترجمـة : ياسر هواري ، ط١ ، المكتب التجاري – بيروت .

٣- ساجان ، فرانسواز : ابتسامة حب ، دار الهلال – مصر .
٤- مورافيا ، ألبرتو (١٩٧١) : امرأة من روما ، ترجمة : زغلول فهمي ، دار الهلال – القاهرة .
٥- مورافيا ، ألبرتو : الانتباه ، ترجمة : لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق .
٦- مورافيا ، ألبرتو : العصيان ، ترجمة : لجنة من المترجمين، دار أسامة – دمشق .
٧- مورافيا ، ألبرتو : السأم ، ترجمة : لجنة من المترجمين ، دار أسـامة – دمشق .
٨- مورافيا ، ألبرتو : المرأتان ، ترجمة : لجنة من المترجمين، دار أسامة – دمشق .
٩- مورافيا ، ألبرتو : عصير اللامبالاة أو (مغامرات كـارلا) ، ترجمـة : لجنة من المترجمين ، دار أسامة – دمشق .
١٠- مورافيا ، ألبرتو (٢٠٠٧) : رواية (الاحتقار) ، ترجمة : مجموعة من المترجمين ، دار أسامة للنشر – دمشق .
١١- وولف ، فرجينيا (١٩٩٤) : رواية (السيدة دالوي) ، ترجمة : عبـد الكريم محفوض ، دار جفرا – حمص .
١٢- وولف ، فرجينيا (٢٠٠١) : غرفة فرجينيا وولف (دراسة فـي كتابـة النساء) ، ترجمة : رضا الظاهر ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق .

ثالثاً – المصادر بالإنكليزية :

1- Khouri , Colette (2005) : Days with him (novel) , Translated from the Arabic by Farishta G . de Sayess , A . de sayess Abbasi , MAS economic group – Damascus .
2- Woolf , Virginia (1925) : Mr Dalloway , Harcomrt Barce and Co – New york .
3- Woolf , virgining (1938) : Three Guineas , the Hogarth press - London

المراجع العربيّة :

- القرآن الكريم .

١- إبراهيم ، عبد ا (٢٠٠٠) : التّلقي والسّياقات الثّقافيـة ، دار الكتـاب الجديدة المتحدة – بيروت .

٢- إبراهيم ، عبد ا (١٩٩٢) : السّرديّة العربيّة (بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيـروت ، الدار البيضاء .

٣- إبراهيم ، عبد ا (١٩٩٠) : المتخيل السردي (مقاربات نقديّـة فـي التناص والرؤى والدلالة) ، ط١ ، المركز الثقافي العربـي – بيـروت ، الدار البيضاء .

٤- أبو منصور ، فؤاد (١٩٨٥) : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبـا (نصوص ، جماليّات ، تطلّعات) ، ط١ ، دار الجيل – بيروت .

٥- أبو هيف ، عبد ا (١٩٩٣) : عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٦- أبو هيف ، عبد ا (٢٠٠٣) : الجنس الحائر ، دراسة في أزمة الـذات في الرواية العربيّة ، ط١ ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٧- أحمد ، راكز (١٩٩٥) : الرواية بين النظريـة والتطبيـق ، ط١ ، دار الحوار – اللاذقية .

٨- التلاوي ، محمد نجيب (٢٠٠٠) ، وجهة النظر في روايات الأصـوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٩- التونجي ، محمد (١٩٨٢) : دراسات في الأدب المقارن ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

١٠- ثامر ، فاضل (١٩٩٢) : الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطـاب الأدبي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد .

١١- جبر ، رجا عبد المنعم (١٩٨٦) : في الأدب المقارن (دراسة في المصادر والتأثيرات ، لثلاثة من الأعمال الأدبية العالميـة) ، مكتبـة الشـباب – القاهرة .
١٢- الجيّار ، شريف (٢٠٠٤) : التداخل الثقافي في سرديّات إحسـان عبـد القدّوس ، سلسلة كتابات نقديّة ، العدد (١٥٥) ، الهيئة العامّـة لقصـور الثقافة – القاهرة .
١٣- الحفار الكزبري ، سلمى ، عينان من إشـبيلية ، دار الكاتـب العربـي – دمشق .
١٤- حمود ، ماجدة (٢٠٠٢) : الخطاب القصصي النسـوي (نمـاذج مـن سورية) ، ط١ ، دار الفكر – دمشق .
١٥- الخطيب ، حسام (١٩٧٥) : محاضرات في تطـوّر الأدب الأوروبـي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقديّة) ، منشورات جامعة دمشق – دمشق .
١٦- الخطيب ، حسـام (١٩٨٢) : الأدب المقـارن (تطبيقـات) ، ج٢ ، منشورات جامعة دمشق – دمشق .
١٧- الخطيب ، محمد كامل (١٩٧٩) : السهم والـدائرة ، دار الفـارابي – بيروت .
١٨- خميس ، ظبية (١٩٩٧) : صنم المرأة الشعري (البحث عـن الحريـة ويقظة الأنثى) ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق .
١٩- خوري ، كوليت (٢٠٠٧ : أوراق فارس الخوري (نشأة الفارس والثورة العربية الكبرى (١٨٧٧ – ١٩١٨) ، الكتاب الأول ، ط٢ ، منشـورات دار طلاس – دمشق .
٢٠- خوري ، كوليت ، (٢٠٠٣) : ذكريات المستقبل (١٩٨٤ – ١٩٨٧) ، الجزء الثاني ، ط١ ، منشورات دار طلاس – دمشق .
٢١- خوري ، كوليت (٢٠٠٠) : طويلة قصصي القصيرة ، ط١ ، منشورات دار طلاس – دمشق .

٢٢- درّاج ، فيصل (١٩٩٩) : نظرية الرواية والرواية العربية ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت .
٢٣- درّاج ، فيصل (٢٠٠٤) : الرواية وتأويل التاريخ ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت .
٢٤- رشيد ، أمينة (١٩٩٨) : تشظّي الزمن في الرواية الحديثة ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة .
٢٥- رضوان ، عبد ا (٢٠٠٢) : البنى السّرديّة " ١ " (نقد القصّة القصيرة)، ط٢ ، دار الكندي للنشر والتوزيع – عمّان .
٢٦- الرويلي ، ميجان وسعد البازعي (٢٠٠٢) : دليل النّاقد الأدبي ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء .
٢٧- سليمان ، نبيل (١٩٨٢) : الرواية السورية (١٩٦٧ – ١٩٧٧) ، وزارة الثقافة – دمشق .
٢٨- سماحة ، فريال (١٩٩٩) : رسم الشخصية في روايات حنّا مينة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت .
٢٩- سكاكيني ، وداد (١٩٥٠) : رواية " أروى بنت الخطوب " ، دار الفكر العربي – دمشق .
٣٠- سكاكيني ، وداد (١٩٥٢) : رواية " الحب المحرم "،دار الفكر العربي – دمشق .
٣١- سمعان ، أنجيل بطرس (١٩٨١) : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة .
٣٢- سمعان ، أنجيل بطرس (١٩٨٧) : دراسات في الرواية العربية – الهيئة المصرية العامّة للكتاب – القاهرة .
٣٣- الشاذلي ، عبد السلام محمد (١٩٨٥) : شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (١٨٨٢ – ١٩٥٢) ، ط١ ، دار الحداثة للنشر – بيروت.
٣٤- شرشار ، عبد القادر (٢٠٠٦) : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٣٥- الشوباشي ، محمد مفيد (١٩٦٨) : رحلة الأدب العربي إلى أوروبـا ، دار المعارف – مصر .
٣٦- صالح ، صلاح (٢٠٠٣) ، سرد الآخر (الأنـا والآخـر عبـر اللغـة السردية) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت .
٣٧- الصّالح ، نضال (٢٠٠٣) : معراج النص (دراسات في السرد الروائي)، ط١ ، منشورات دار البلد – دمشق .
٣٨- طرابيشي ، جورج (١٩٩٧) : شرق وغرب ، رجولـة وأنوثـة ، دار الطليعة – بيروت .
٣٩- عبد السلام ، فاتح (١٩٩٩) : الحوار القصصـي (تقنياتـه وعلاقاتـه السّرديّة) ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت .
٤٠- عبده ، عبّود (١٩٩٢) : الأدب المقارن (مـدخل نظـري ودراسـات تطبيقية) ، منشورات جامعة البعث – حمص .
٤١- عبيد ، محمّد صابر وسوسن البيـاتي (٢٠٠٨) : جماليـات التشـكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائيـة مـدارات الشـرق) ، ط١ ، دار الحوار – اللاذقية .
٤٢- عزّام ، محمد (١٩٩٦) : فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ط١ ، دار الحوار – اللاذقية .
٤٣- عزّام ، محمّد (١٩٩٦) : النّقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب) ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق .
٤٤- العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد والبلاغة ، دار الكاتـب للنشـر – القاهرة .
٤٥- العيد ، يمنى (١٩٨٦) : الراوي : الموقع والشكل (بحث فـي السـرد الروائي) ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت .
٤٦- العيد ، يمنى ، (١٩٩٠) : تقنيات السرد الروائي فـي ضـوء المـنهج البنيوي ، سلسلة دراسات نقدية ، ط١ ، دار الفارابي – بيروت .

٤٧- العيد ، يمنى (١٩٩٨) : فن الرواية العربيّة بين خصوصـيّة الحكايـة وتميّز الخطاب ، دار الآداب – بيروت .

٤٨- عيلان ، عمر (٢٠٠٨) : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، سلسـلة الدراسات (٢) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٤٩- الغذامي ، عبد ا (١٩٩٩) : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، بيروت .

٥٠- غنايم ، محمود (١٩٩٣) : تيار الوعي في الروايـة العربيـة الحديثـة (دراسة أسلوبية) ، ط٢ ، دار الجيل – بيروت ، دار الهدى – القاهرة .

٥١- فضل ، صلاح (١٩٩٢) : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح – الكويت .

٥٢- فضل ، صلاح (٢٠٠٧) : علم الأسلوب والنظرية البنائيـة ، ط١ ، دار الكتاب المصري – القاهرة ، دار الكتاب اللبناني – لبنان .

٥٣- قاسم ، سيزا (٢٠٠٤) : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيـب محفوظ) ، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميـع ، مطـابع الهيئـة المصرية العامة للكتاب – القاهرة .

٥٤- قاسم ، سيزا (١٩٩٧) : روايات عربيّة (قراءة مقارنة) ، ط١ ، شركة الرابطة – الدار البيضاء .

٥٥- قرانيا ، محمد (٢٠٠٤) : الستائر المخملية (ملامح الأنثى في الروايـة السورية حتى عام ٢٠٠٠) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

٥٦- القرشي ، عالي (٢٠٠٠) : نص المرأة من الحكاية إلى التأويل ، ط١ ، دار المدى للنشر – دمشق .

٥٧- الكردي ، عبد الرّحيم (١٩٩٦) : الراوي والنص القصصي ، ط٢ ، دار النشر للجامعات – القاهرة .

٥٨- لحمداني – حميد (١٩٩٣) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢ ، المركز الثقافي العربي – بيروت .

٥٩- لحمداني ، حميد (١٩٩٠) : النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت .

٦٠- الماضي ، شكري عزيز (١٩٩٦) : فنون النثر العربي الحديث ، منشورات جامعة القدس المفتوحة .

٦١- الماضي ، شكري عزيز (٢٠٠٨) : أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة ، سبتمبر ، العدد (٣٥٥) ، المجلس الوطني للثقافة – الكويت .

٦٢- مراشدة ، عبد الرحيم (٢٠٠٢) : الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) ، وزارة الثقافة – عمان .

٦٣- مرتاض ، عبد الملك (١٩٩٨) : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، ديسمبر كانون أول ، العدد (٢٤٠) ، المجلس الوطني للثقافة – الكويت .

٦٤- مجموعة من المؤلفين (٢٠٠٧) : رواية اسمها سوريّة ، ط١ ، تحرير وإشراف : نبيل صالح ، المجموعة المتحدة للنشر .

٦٥- مناصرة ، عز الدين (٢٠٠٦) : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر – عمّان .

٦٦- مصطفى ، المويفن (٢٠٠١) : تشكل المكونات الروائية ، ط١ ، دار الحوار – اللاذقية .

٦٧- هلال ، محمد غنيمي (١٩٨٢) : النقد الأدبي الحديث، ط١ ، دار العودة – بيروت .

٦٨- هلال ، محمد غنيمي (١٩٨٧) : الأدب المقارن ، ط٩ ، دار العودة – بيروت .

٦٩- هيكل ، عزّة (٢٠٠٤) : في الأدب المقارن (تطبيقات نقدية) ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب – القاهرة .

٧٠- وادي ، طه (١٩٨٩) : دراسات في نقد الرواية ، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة .
٧١- يقطين ، سعيد (١٩٨٩) : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السـرد – التبئير) ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء .
٧٢- يقطين ، سعيد (٢٠٠١) : انفتاح النص الروائي (النص والسـياق) ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء .
٧٣- يقطين ، سعيد (١٩٨٥) : القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي في المغرب) ، ط١ ، سلسلة دراسات نقدية ، دار الثقافة – الدار البيضاء .

المراجع المترجمة :

١- ألبيرس ، د . م (١٩٨٢) : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمـة : جـورج سالم ، ط٢ ، منشورات البحر المتوسط ومنشورات عويدات – بـاريس ، بيروت .
٢- إمبرت ، إنريكي أندرسـون (١٩٩٩) : القصـة القصـيرة (النظريـة والتقنية)، ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، مراجعة : صلاح فضـل ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القـومي للترجمـة ، (عـدد ١٤٨) - القاهرة .
٣- باختين ، ميخائيل (١٩٨٧) : الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، ط١ ، دار الفكر للدراسات والنشر – القاهرة .
٤- باختين ، ميخائيل (١٩٨٦) : شعرية دستويفسكي ، ترجمـة : جميـل نصيف التكريتي ، ط١ ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء .
٥- باختين ، ميخائيل (١٩٨٨) : الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق، ط١ ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق .

٦- باختين ، ميخائيل (١٩٨٩) : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة : محمـد البكري ويمنى العيد ، ط١ ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء .
٧- بارت ، رولان (١٩٩٢) : لذّة النص ، ترجمة : منذر عياشـي ، ط١ ، دار لوسوس – باريس .
٨- بارت ، رولان (١٩٩٣) : مدخل إلى التحليـل البنيـوي للقصـص ، ترجمة: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري – حلب .
٩- برنس ، جيرالد (١٩٩٣) : مقدّمة لدراسة المروي عليه ، ترجمة : علـي عفيفي ، مراجعة : جابر عصفور، مجلة فصول ، المجلد (١) ، العدد (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة .
١٠- بروب ، فلاديمير (١٩٨٦) : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقـديم : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الدار البيضاء .
١١- بوتور ، ميشال (١٩٧١) : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريـد أنطونيوس ، ط١ ، منشورات عويدات ، لبنان – بيروت .
١٢- بورنوف ، رولان ، ريال أونيليه (١٩٩١) : عالم الرواية ، ترجمـة : نهاد التكرلي ، فؤاد التكرلي ، محسن الموسوي ، ط١ ، سلسـلة المائـة ، كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد .
١٣- بيجوم ، حسنة (١٩٩٩) : النساء في العالم النامي (أفكار وأهـداف) ، ترجمة المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، الهيئة العامـة للمطابع الأميرية – القاهرة .
١٤- بيشوا ، كلود وبيير برونيل وأندريه ميشيل روسو (١٩٩٦) : ما الأدب المقارن ؟ ، ترجمة : غسان السيد ، ط١ ، منشورات دار علاء الـدين – دمشق .
١٥- تودروف ، تزفتيان (١٩٩٦) : الأدب والدلالة ، ترجمة : محمـد نـديم خشفة ، ط١ ، مركز الإنماء الحضاري – حلب .

١٦- تودروف ، تزفتيان (١٩٨٧) : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ط١ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر – المغرب .
١٧- تودروف ، تزفتيان ، رولان بارت ، أمبرتو إكسو ، مارك أنجينو (١٩٨٩): في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة وتقديم : أحمد المدني، عيون المقالات ، ط٢ – الدار البيضاء .
١٨- تودروف ، تزفتيان (١٩٩٢) : المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) ، ترجمة : فخري صالح ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد .
١٩- جاكبسون ، رومان (١٩٨٨) : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ط١ ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء .
٢٠- جيفرسون ، آن ، ديفيد روبي (١٩٩٢) : النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن) ، ترجمة : سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق .
٢١- جينيت ، جيرار (١٩٩٧) : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة .
٢٢- جينيت ، جيرار (٢٠٠٠) : عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء .
٢٣- سارتر ، جان بول (١٩٨٣) : الوجودية مذهب إنساني ، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت .
٢٤- غيفورد ، هنري (٢٠٠١) : الأدب المقارن ، ترجمة : فؤاد عبد المطلب، ط١ ، دار التوحيدي – حمص .
٢٥- فاليط ، برنار (١٩٩٢) : النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، ترجمة : رشيد بنجدو ، المشروع القومي للترجمة ، العدد (١٠١).

٢٦- كوزين ، ف . ت (١٩٨٦) : الرواية ملحمة العصر الحديث ، موسوعة نظريّة الأدب ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، دار الشـؤون الثقافيـة العامّة – بغداد .
٢٧- لوبوك ، بيرسي (١٩٨١) : صنعة الرّواية ، ترجمة : عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة، العدد (١٠١)– العراق .
٢٨- لينتفلت ، جاب (١٩٨٨) : مستويات النص السردي الأدبي ، ترجمـة : رشيد بنجدو ، مجلة آفاق ، العدد (٨/٩) – المغرب.
٢٩- مونتالبيتي ، كريستين (٢٠٠١) : جيرار جينيت (نحو شعرية منفتحة)، ترجمة : غسان السيد ، وائل بركات ، دار الرحاب – دمشق .
٣٠- ميرهوف ، هانز (١٩٧٢) : الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد ، مرزوق، ط٢ ، مؤسسة سجل العرب – القاهرة .
٣١- نخبة من الأساتذة المختصين : تاريخ الأدب الغربي – ج٢ ، دار طـلاس للنشر والدراسات والترجمة – دمشق .
٣٢- هالبرين ، جون (١٩٨١) : نظرية الرواية (مقالات جديدة) ، ترجمة : محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق .
٣٣- همفري ، روبرت (٢٠٠٠) : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمـه وعلق عليه : د . محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة.
٣٤- هيرلاندز ، ليليان و . ح . د . بيرسي وستيرلنج . أ . براون (١٩٨٦) : دليل القارئ إلى الأدب العالمي ، ترجمـة : محمـد الجـورا ، ط١ ، دار الحقائق – بيروت .
٣٥- ويلك ، رينيه ، أوستن وارين (١٩٨٧) : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنـون والأدب والعلوم الاجتماعية – بيروت .

المعجمات العربيّة :

١- ابن منظور ، محمد بن مكرم (١٩٥٥) : لسان العرب ، دار صـادر – بيروت .

٢- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني – بيـروت ، بلا تاريخ .

٣- عبد النّور ، جبور (١٩٧٩) : المعجم الأدبي ، دار العلـم للملايـين – بيروت .

٤- علّوش ، سعيد (١٩٨٥) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتّاب اللبناني – بيروت .

٥- فتحي ، إبراهيم (١٩٨٦) : معجم المصـطلحات الأدبيـة ، المؤسسـة العربيّة للناشرين المتّحدين – تونس .

٦- الفيروز آبادي (١٩٩٩) : القاموس المحيط ، ط٦ ، ضـبطه ووثّقـه : يوسف الشيخ ومحمّد البقاعي ، بإشراف : مكتبة البحوث والدراسات ، دار الفكر – دمشق .

٧- لؤلؤة ، عبد الواحد (١٩٨٣) : موسوعة المصطلح النقدي ، المجلد (٣)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت .

٨- موسى ، خليل توفيق (٢٠٠١) : الإرشـاد ، دار الإرشـاد للنشـر – حمص.

٩- وهبة ، مجدي وكامل المهندس (١٩٨٤) : معجم المصطلحات العربيّـة في اللّغة والأدب ، ط٢ ، مكتبة لبنان – بيروت .

الدّوريّات والمجلاّت :

١- اصطيف ، عبد النبي (حزيران/٢٠٠٥) : مـدارس الأدب المقـارن ، المدرسة الفرنسية التقليدية ونقدها ، مجلّة المعرفة ، العدد (٥٠١) .

٢- بعلي ، حفناوي (إبريل / يونيو / ٢٠٠٧) : آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوار سعيد ، مجلّة عالم الفكر ، الكويت ، العـدد (٤) ، المجلّد (٣٥) .

٣- حجازي ، عبد الرحمن (سبتمبر/٢٠٠٥) : مفهوم الخطاب في النظريـة النقدية المعاصرة ، مجلة علامات في النقـد ، جـدّة ، الجـزء (٥٧) ، المجلد (١٥) .

٤- الخبو ، محمّد (١٩٩٨) : بعض ملامح (الأنا) الراوية والمروية فـي الخطاب الروائي المعاصر : إدوار الخرّاط أنموذجاً ، مجلّـة فصـول ، القاهرة ، العدد (٤) ، المجلّد (١٦) .

٥- خوري ، كوليـت (أكتـوبر / ١٩٨٤) : المضـحك المبكـي ، مجلّـة المستقبل، باريس ، العدد (٤٠٠) ، السنة (٨) .

٦- الديري ، سيمون (شباط / ١٩٧٨) : (مقابلة مـع كوليـت خـوري ، التجربة لم تجعل مني أديبة) ، مجلة المستقبل ، باريس ، العـدد (٥٠) ، السنة الأولى .

٧- الرّاوي ، مصطفى ساجد (كانون ثاني/٢٠٠٣) : الروائي وموقعه داخل الرواية ، مجلّة الموقف الأدبي ، دمشق ، العدد (٣٨١) ، السنة الثانيـة والثلاثون .

٨- عبد الوهاب ، محمّد (١٩٩٧) : الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلـة الموقف الثقافي ، العدد (١٠١) .

٩- فتح الباب ، زهير (تشرين الثاني / ١٩٦١) : (أيام معه وليلة واحدة)، مجلة الآداب – بيروت .

١٠- فيصل ، عاطفة (٢٠٠٥) : تحولات الخطاب الأنثـوي فـي الروايـة النسوية في سورية ، مجلة جامعة دمشق ، العدد (١-٢) ، المجلد (٢) .

١١- قرانيا ، محمد (تشرين الثاني / ٢٠٠٤) : تجليات الحداثة فـي القصـة العربية ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد (٤٩٤) .

١٢- كورمو ، نيللي (كانون ثاني / يناير ، ١٩٤٥) : فيزيولوجية القصـة ، مجلة الآداب الأجنبية ، بيروت .
١٣- المريني ، محمد (إبريل ، يونيو / ٢٠٠٧) : خطاب ما بعد البنيوية فـي النقد المغربي الحديث ، مجلة عالم الفكر – الكويت ، العدد (٤) ، المجلد (٣٥) .
١٤- نويهاوند ، توماس (تشرين الثاني / ٢٠٠١) : الرواية (١) ، ترجمة : محمد فؤاد نعناع ، مجلة الموقف الأدبي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، العدد (٣٦٧) .
١٥- وميشار ، لاغار (خريف / ٢٠٠١) : الوجودية ، ترجمة : نعمى حبيب ، مجلة الآداب الأجنبية ، دمشق ، العدد (١٠٨) ، السنة (٢٦) .

الصحف :

١- إخلاصي ، وليد (١٩٧٨/٤/١٤) : قراءات في القصة السورية ، لؤلؤة كوليت خوري ، صحيفة البعث السورية ، دمشـق ، العـدد (٤٦٤٩) ، ص١١ .
٢- تميم ، ظافر (١٩٦١/٥/٢٤) : فنجان قهوة مع كوليت خوري ، لسـان الحال ، بيروت ، ص ٨ .
٣- الجندي ، إنعام (١٩٦١/٥/٢٢) : كوليـت سـهيل وليلتهـا الواحـدة ، الأسبوع العربي ، بيروت ، ص٥ .
٤- الجندي ، علي وغسان كنفاني (١٩٦١/٨/٧) : مع كوليـت خـوري ، مناقشات أدبية ، صحيفة الحرية ، بيروت ، ص٦ .
٥- حنين ، رياض (١٩٦١/٦/١٨) : كوليت سهيل ، الشعر من دون وزن نثر ، الجريدة ، بيروت ، ص٥ .
٦- الخطيب ، دلال (١٩٦١/٧/٧) : كوليت سهيل تقتل أعز النـاس إلـى قلبها، صحيفة الحوادث اللبنانية ، بيروت ، ص٨ .

٧- راجي ، جورج (١٩٦١/٥/١٢) : (رواية ليلة واحـدة : كتـاب جديـد لكوليت سهيل) ، صحيفة الراصد ، بيروت ، ص٦ .
٨- طبرة ، رياض ، (٢٠٠٨/٦/٢٢) : حكايا كوليت في البيـت الكبيـر ، صحيفة تشرين ، دمشق ، العدد (١٠٢١٣) ، ص ٨ .
٩- لوقا ، اسكندر (١٩٦١/٦/٢٣) : ليلة واحدة وقطاع من حياتنا المغلقة ، الكفاح العربي ، دمشق ، ص ٩ .

الرسائل الجامعيّة :

١- إبراهيم ، عبد ا (١٩٨٧) : البناء الفني في رواية الحرب في العـراق (١٩٨٠-١٩٨٥) ، رسالة ماجستير ، بإشراف : عبد الإله الأحمد ، كليـة الآداب ، جامعة بغداد .
٢- بديوي ، أنس (٢٠٠١) : صورة المستقبل في الشعر العربي المعاصـر في سورية ولبنان في النصف الثـاني مـن القـرن العشـرين ، رسـالة ماجستير، بإشراف : أحمد زيّاد محبّك ، كلية الآداب ، جامعة حلب .
٣- مبارك ، رزوقي عبّاس (١٩٩٤) : المروي لـه – الشـكل والموقـع والوظيفة ، رسالة ماجستير ، بإشراف : أحمد جاسـم النجـدي ، كليـة الآداب، جامعة البصرة .

الحوارات :

١- حوار لي أجريته مع الأديبة كوليت خوري في مكتبها بمنزلها بدمشق ، بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٦ .

المراجع الأجنبية :

1- Baldick , Chirs , 1996 : The concise oxford Dictionary of literary Terms – Oxford – New York – Oxford University Press .

2- Cuddon , J . A, (1979) : A Dictionary of Literatury Terms , Penguin books , England .

3- Flower , Roger , 1991 : A Dictionary of Modern critical terms – London & New York .

4- Genette , Gerard , 1993 : Fiction & Diction , Translated from the French by : Gatherine proter , Gonell university press – l , Thaca and London .

5- Gifford , Henry , 2001 : Comparative Literaturer , concepts of literature , New York , Humanities Press .

6- Hemphrey , Robert , 1954 : Stream of consiousness , in the modern novel , University of California press , U.S.A.

7- Lubbock , percy , 1954 : The Graft of fiction , jonthan cope – London .

8- Prince , Gerald , 1987 : A Dictionary of Narratology university of Neberaska press , Lincoln & London .

9- Toolan , J . Michael , 1997 : Narrative , acritical , linguistic introduction , Routledge – 29 west 35 the street , New York , U.A.S.

10- Wellek , Rene and Austen Warren , 1966 : Theory of Literature , Penguin Books , London .